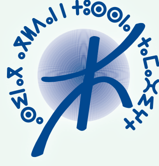


تجليات الثقافة الأمازيغية في الآداب والفنون بالمغرب

أعمال ندوة



تنسيق: يوسف توفيق

ⵜⵉⵣⵔⴰⵙ ⵏ ⵜⴷⵍⵙⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴷⵉ ⵜⵙⴽⵍⵉⵡⵉⵏ ⴷ ⵜⵥⵓⵕⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ

تجليات الثقافة الأمازيغية في الآداب والفنون بالمغرب

ⵜⵉⴼⵔⴰⵙ ⵏ ⵜⴷⵍⵙⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴷⵉ ⵜⵙⴽⵍⵉⵡⵉⵏ
ⴷ ⵜⵥⵓⵕⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ

تجليات الثقافة الأمازيغية
في الآداب والفنون بالمغرب

تنسيق : يوسف توفيق

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري
سلسلة : الندوات والمناظرات. رقم : 60

العنوان

تجليات الثقافة الأمازيغية في الآداب والفنون بالمغرب.

التنسيق

يوسف توفيق

الناشر

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الإخراج التقني والمتابعة

مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل

صورة الغلاف

راتي طالب هناء

تصميم الغلاف

سعيد البعقيلي - وحدة النشر

رقم الإيداع القانوني : 2020 MO 3035
ردمك : 978-9920-739-19-1

المطبعة

منشورات عكاظ - 2020

كلمة السيد
عميد المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

السيد وزير الثقافة والاتصال، بداية أود أن أقدم لكم شكري الحار على المجهودات التي تقومون بها في سبيل النهوض بالثقافة الأمازيغية ودعم المشاريع الدستورية المتعلقة بالاعتراف الرسمي بالثقافة الأمازيغية وباللغة الأمازيغية، فشكرا لكم مجددا؛

السيد مدير المعهد العالي للإعلام والاتصال، شكرا لكم على قبول دعوتنا لتنظيم هذا اللقاء العلمي وشكرا كذلك على انخراطكم في هذا العمل التشاركي؛

السيد مدير مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري، وكذلك اللجنة المنظمة لهذه التظاهرة والتي تتكون من طرفين، طرف يمثل المعهد العالي للإعلام والاتصال، وطرف يمثل المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية؛

شكرا كذلك للحضور الكرام، وتحياتي للسيد الأمين العام لمؤسسة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية والأخوات والإخوة المشاركين في هذه الندوة العلمية. ويسعدني كثيرا أن أثمن هذا اللقاء العلمي الخاص بموضوع تجليات الثقافة الأمازيغية في الإبداع الأدبي أساسا ولكن في مجال الفنون بمختلف تعبيراتها.

هذا الموضوع في تقديري مهم جدا لأنه سيسمح بطرح بعض القضايا والأسئلة الجوهرية على مستوى منهجية تناول الإشكاليات – الإشكاليات بصيغة الجمع – المتعلقة بموضوع التجليات والتأثيرات والتوارد بين مكونات الثقافة الوطنية. هذه التعبيرات بلغاتها وأجناسها وأساليبها ومضامينها المتنوعة. وأود هنا أن أتقدم ببعض الأفكار التي قد تكون في الطور الجنيني، لكن أعتقد أن طرحها يمكن أن يفيد في هذا اللقاء.

في تقديري، أيتها السيدات والسادة، أن أهمية الموضوع تكمن في البحث حول أسئلة لها طابع نظري وأخرى لها طابع منهجي. إن طبيعة المقاربة المعتمدة في تحليل ظواهر التجليات يمكن أن تكون مقاربة ''دياكرونية'' ويمكن أن تكون مقاربة ''سانكرونية''.

واعتماد المقاربة الدياكرونية يطرح بالضرورة مسألة السيرورة التاريخية التي تنتج التحولات الثقافية كما تنتج كذلك التحولات اللغوية. وهنا يتبادر إلى المتخصص نظرية الدعامات (La théorie des strats).

إذا كنا ستناول موضوع تجليات الأمازيغية في تمظهرات الثقافية العربية، وربما تمظهرات ثقافات بلغات أخرى، فلا بد أن نحاول الإجابة على السؤال التالي : هل لدى الأمازيغية طابع (l'abstrat) أو طابع (substrat) أو طابع (superstrat) ؟ لأن طرح هذا الأمر مهم جدا وسيقودنا إلى محاولة الجواب على سؤال أساسي : هل تعني هذه التجليات أن الأمازيغية في طور التحول الاستيعابي، أم أن التجليات تعني شيئا آخر ؟ تعني المساواة بين الثقافات التي هي في علائق الأخذ والعطاء بالمساواة. وأعتقد أن هذا سؤال مهم.

أما على مستوى المنهجية، فقد يتساءل الدارس عن طبيعة التجليات وكيفية رصدها في مجالات الإبداع الأدبي شعرا ونثرا، وفي مجالات الفنون المختلفة من غناء وموسيقى ومسرح وسينما وفنون تشكيلية، كما أشار إلى ذلك السيد الوزير مشكورا. ناهيك عن تعبيرات الثقافة المادية من معمار وبساط أو زربية وخزف وحلي وغيرها من الأساليب والتعابير. ولعل لتناول موضوع التجليات الثقافية كذلك بعدا سوسيولوجيا، أنا أتحدث عن سوسيولوجية الثقافة. من هو منتج هذه الظواهر الثقافية ؟ من هو المؤهل إبداعا وفكرا على طرح مسألة التجليات في أبعادها المختلفة ؟ هل هذا يعني أن التجليات تعكس علائق كما قلت سلفا إلى التساوي بين ثقافة وأخرى، أم أن هل هنالك تراتبية بين التعبيرات الثقافية ؟

مثلا، لماذا لا نتحدث عن تجليات الثقافة العربية أو الفرنسية أو الاسبانية في الإنتاج الثقافي الأمازيغي ؟ بمعنى آخر، لماذا لا نعكس السؤال أو نحاول وضعه في اتجاه آخر، ربما هو في هذه المرحلة سؤال غير مفكر فيه، وممكن أيضا أن نقول لماذا لم نفكر في هذا السؤال كذلك. هنا، أستحضر نظرية Bourdieu الذي يعتبر أن العلائق بين اللغات والعلائق بين الثقافات هي علائق هيمنة. فإذا كانت العلائق موسومة بطابع الهيمنة، فما هو موقع الاختلاف وتدبير هذا الاختلاف والاعتراف بهذا الاختلاف في مقاربتنا لإشكالية التجليات. وقد يقول قائل إن التلاقح والتهجين الثقافيين (le métissage culturel ou la théorie de l'hybridité culturelle) هو سؤال مهم يطرحه الفلاسفة وكذا الأشخاص المهتمون بعلم الاجتماع النقدي، ومنهم عبد الكبير الخطيبي الذي أعطى الكثير في فهم هذه الظواهر، ولا بد من استحضار البعد النظري كذلك في مقاربتنا لإشكال التجليات.

هذه بعض الأفكار السريعة التي راودت ذهني عند اطلاعي على أرضية هذا اللقاء، ولا شك أن الباحثين المتخصصين سيتقدمون باقتراحات نظرية وأخرى منهجية ستساعدنا على فهم أعمق لإشكالية التجليات الثقافية .

وأخيرا، أتمنى التوفيق لهذا اللقاء وأشكركم جزيلا على حضوركم وعلى إغنائكم هذا اللقاء.

وشكرا مرة أخرى للسيد الوزير والسيد المدير.

تـقديـم

لم تحقق الدراسات المتوفرة لحد الآن في رصد الثقافة المغربية في أبعادها ومظاهرها المختلفة تراكما نوعيا وكافيا في مجال مقاربة التقاطعات التي حصلت بين المكونات المتعددة لهذه الثقافة (أمازيغية وعربية وحسانية ويهودية وفرنسية واسبانية...) كما أنها لم ترصد أشكال هذه التفاعلات، وما نتج عنها من علاقات توتر أو تأثير وتأثر. لقد كان الاهتمام بهذه المسألة، عقب الاستقلال والى عهد غير بعيد من التاريخ، واهيا وضعيفا، لأنه كان محكوما بهاجس الوحدة والمصلحة العليا وبنظرة الارتياب المشبعة من الانشقاقات والتشتت من جهة، وموقف الاستعلاء أو التحقير من جهة أخرى.

لقد احتضنت مكونات الثقافة المغربية المتنوعة بعضها البعض على مر العصور، واستمرت في الوجود والتعايش جنبا إلى جنب بفضل حركات الأخذ والعطاء. وتعمقت صور هذا التواصل أكثر مع التحولات والتغييرات التي مست الحقل الثقافي المغربي خلال العقود الأخيرة، وخاصة مع ظهور الحركة الثقافية الأمازيغية وما أتبعها من تنامي وعي جديد يقترن بالإيمان الراسخ بضرورة إدماج الموروث الثقافي الأمازيغي، باعتباره مكونا أساسيا في فسيفساء الإنتاج الثقافي بالمغرب. فكان ذلك محفزا للمبدعين والأدباء والفنانين في مختلف المجالات على تجاوز صيغ التعاطي الرسمي والفولكلوري مع الأشكال التعبيرية لهذا المكون والارتقاء به إلى مستوى الانفتاح. وكل ذلك عن طريق الاستثمار في البحث عن آليات أصيلة معبرة عن الانشغال الإبداعي العام، وأيضا من أجل إبراز فعالية هذا التنوع في تأسيس وعي جديد بالهوية الأمازيغية.

ولقد عرفت مختلف حقول الإبداع الأدبي والفني بالمغرب في السنوات الأخيرة، ورشا واسعا في توظيف عناصر الثقافة الأمازيغية وموروثها الشعبي، إذ وجدوا فيها مقومات هامة لتثبيت ركائز الحياة الاجتماعية وتحصين الأفق الثقافي من التفتت والاستلاب أمام تدفق الأنماط الثقافية الوافدة عبر وسائل الإعلام المعاصرة.

وتنوعت أساليب التعامل مع هذه العناصر الثقافية والتراثية بحسب حساسيات الاتجاهات الفنية للمبدعين واتجاهاتهم وتجاربهم، وبحسب حقول اشتغالهم واهتماماتهم. بل أصبحت هذه القضية، عند العديد من الأدباء والفنانين والحرفيين التقليديين، ضرورة فنية وجمالية من أجل ارتياد أفق فني جديد، واجتراح مساحات جديدة للابتكار والإبداع.

إن العودة للثقافة الأمازيغية، واستلهام عناصرها وأبعادها، بات خيارا فنيا وجماليا عند المبدع المغربي، وقد انعكس إيجابا على مختلف الأشكال التعبيرية والفنية (الرواية، الشعر، الإنتاج الدرامي والسينمائي، الموسيقى، التشكيل...) مما أسهم في الرفع من قيمة الإبداع المغربي والزيادة من أسهمه في سوق التبادلات الرمزية.

تأسيسا على هذه الأرضية، جاءت أعمال ندوة "تجليات الثقافة الأمازيغية في الآداب والفنون بالمغرب" التي أقيمت بمقر المعهد العالي للإعلام والاتصال يومي 7 و8 دجنبر 2017، وكانت مختلف الإسهامات تصبّ في تعميق التفكير في حضور المكون الأمازيغي في الآداب والفنون، واختبار إسهامه في تشكيل بانوراما الإبداع الأدبي والفني المغربي. ففي المحور الخاص بتجليات الثقافة الأمازيغية في الآداب، تم تناول حضور المكون الأمازيغي في الإبداع الأدبي وخصوصا في الإبداع الروائيالذي بدا في بعض نماذجه متشبعا بالثقافة الأمازيغية سواء من خلال اللغة أو من خلال المتخيل الذي أمد قريحة المبدعين المغاربة بمعين لا ينضب من الصور والأخيلة، وكذا من خلال استثمار الفضاء الأمازيغي وما يمنحه من مساحات وجد فيها الروائيون المغاربة ضالتهم لتفجير أسئلة الهوية والثقافة والتاريخ والجغرافيا. كما تم تناول توظيف التراث الأمازيغي في مختلف الأجناس الأدبية من مسرح وشعر وكذا في الأشكال المسرحية والفرجوية وذلك إيمانا من المبدع المغربي بضرورة خلق أفق إبداعي جديد يتأسس على الوعي بأهمية التاريخ والموروث الثقافي في صون الماضي وبناء الحاضر والمستقبل.

وفي المحور الخاص بالثقافة المغربية في تنوعها وتعددها، فقد كانت الندوة في بعض لحظاتها القوية مناسبة للتفكير بصوت مسموع حول قدرة الثقافة المغربية على استيعاب عناصر ومكونات كثيرة ساهمت على مر الزمن في صناعة فسيفسائها. وللتأمل في خطوط التماس التي تنسجها الثقافة عبرشبكة علاقاتها المعقدة في التاريخ والجغرافيا، وإبراز مختلف مظاهر التلاحم بين هذه المكونات عبر نماذج من مناطق مغربية شكلت على مر العصور مختبرا سوسيوثقافيا مفتوحا لانصهار مختلف العناصر والمكونات وتأثير ذلك في خلق تشاكلات فنية خضعت عبر مراحل التاريخ المغربي لأنواع من التخاطب والتراسل مما ساهم في ظهور أشكال جديدة عبرت عن نبوغ الفنان المغربي وتميز إنتاجه وفرادته. كما كانت الفرصة سانحة للحديث عن الحاجة إلى

التعدد الثقافي في بناء هوية ثقافية قادرة على تجاوز العيوب النسقية، والانفتاح بالتالي على الآخر وإشاعة قيم التسامح والعيش المشترك والخروج من دوامة التعصب الثقافي والإثنية المركزية إلى رحابة القيم الإنسانية والكونية الكبرى.

وكان للتشكيل وفنون الصورة مساحة معتبرة في أشغال هذه الندوة من خلال تأكيد حضور البعد الأمازيغي في مدونة الفن التشكيلي المغربي. وذلك وعيا من الفنانين التشكيليين المغاربة بضرورة استلهام الهوية الوطنية من خلال توظيف عدد من الصور والمشاهد والرموز والعلامات والأشكال والمواد والمساند المنتمية للثقافة المغربية عامة، وللمكون الأمازيغي على وجه الخصوص. هذا الاستلهام الذي يتعدى التوظيف الساذج إلى التوظيف الواعي بالشروط التاريخية للإنتاج التشكيلي وبالانفتاح على آفاق تأويلية جديدة ساهمت في تطوير التجربة والممارسة والمضي بها نحو آفاق الحداثة والتجريب. وفي هذا الصدد تأتي مساهمة الفنان أحمد الشرقاوي الذي غذى تجربته بموتيفات وأشكال لها طابعها الثقافي وامتدادها الرمزي في حقل الثقافة البصرية الأمازيغية كالوشم والطلاسم والخطوط الهندسية والزخارف المنقوشة على الحلي الأمازيغية. وفي جانب الفوتوغرافيا عرجت الندوة على مساهمة هذا الفن في صيانة الذاكرة وتأبيد لحظاتها والتقاط مشاهد ترصد الحياة وتنفذ إلى العمق المغربي وهوامشه الموغلة في التاريخ والجغرافيا.

وفي السينما أثارت الندوة تجليات الثقافة الأمازيغية في بعض الأفلام المغربية وما يستتبع ذلك من أفق جمالي وبعد رمزي .

لقد حاولت الندوة في عموم مداخلاتها إثارة الكثير من الأسئلة الخاصة بالإبداع الأدبي والفني بالمغرب من خلال تجليات مكون الثقافة الأمازيغية وفتحت بذلك بابا لمساءلة أبعاد أخرى تصنع قوة الثقافة المغربية وثراءها.

الثقافة المغربية والهوية الوطنية

خطوط التماس في الثقافة المغربية

حسن نجمي

إن الحديث عن خطوط التماس في الثقافة المغربية نابع من الإيمان العميق بأن هذه الثقافة، كجسد وكفضاء، وكعلائق، وكذاكرة، لم يكن أبدا إلا نوعا من التركيب بين جملة من المكونات الثقافية والحضارية واللغوية. وإن رصد التجليات الثقافية أو اللغوية أو تجليات المتخيل الأمازيغي إذا صح التعبير في الثقافة وفي التعبيرات الإبداعية والفنية والجمالية المغربية، لا بد أنه يثير مجموعة من الأسئلة تتعلق بالمقاربة الدياكرونية والساكرونية، من حيث الاختيار بينهما، أو اعتمداهما معا. وأيضا، هناك أسئلة أخرى تتعلق بمدى ما تحققه أو ما يمكن أن نستشفه من هذه التجليات فيما يخص التساؤل : هل تعلق الأمر فعلا بندية المكونات بنوع من المساواة أو بنوع من التراتبية بين مكون وآخر ؟ وهل يتعلق الأمر كما أشار الأستاذ أحمد بوكوس بعلائق هيمنة استنادا إلى مرجعية بورديو ؟ وما مواقع الاختلاف بين هذه المكونات ؟

إن الثقافة المغربية، كما أتصورها اليوم، هي ثقافة قائمة فعلا على أنواع من التعدد والاختلاف، وليست متجانسة، ولا أحادية البعد كما كان سائدا في الفهم لدى رواد الحركة السياسية والثقافية والوطنية مثلا من الثلاثينيات من القرن العشرين؛ وبالتالي أجد نفسي هنا قريبا أو مندرجا في الأفق الذي رسمه عبد الكبير الخطيبي حول هذا الموضوع. بمعنى، عندما نتفق مع مقاربة عبد الكبير الخطيبي للجسد الثقافي الوطني، باعتباره جسدا متعددا وقائما على الاختلاف، وليس متجانسا، فإننا نضع أنفسنا أبعد، وبمنأى عن اختيارات ورؤى ومقاربات أخرى، خصوصا لدى مفكرين ومثقفين مغاربة كبار، في مقدمتهم عبد الله العروي على سبيل المثال.

ولكي أقترب من مسألة التجليات الأمازيغية في التعبيرات الثقافية واللغوية المغربية، لاسيما في التعبيرات الفنية والجمالية، فإني أقدر أن أمامي إمكانيتين، أومدخلين أساسين : مدخل التاريخ، وأعتبره ذا أهمية بالغة؛ والمدخل الجغرافي إذا صح التعبير.

فمن خلال المدخل التاريخي في تقديري، يمكن أن أعود إلى توطين العنصر العربي في الفضاء المغربي. ونحن نعرف أن في فترة الفتح الإسلامي، لما جاء العنصر العربي يحمل رسالة دينية وروحية وثقافية وحضارية إلى المغرب والمغرب الكبير بصفة عامة، لم يتح للوافدين العرب استيطان هذا الفضاء الجغرافي، ولا الإقامة فيه. وهناك عبارة شهيرة للدكتور حسين مؤنس، الباحث المصري وأحد المتخصصين الأساسيين في تاريخ الغرب الإسلامي، يقول فيها إنهم كانوا يأتون مجاهدين، وكانوا يظلون على ظهور الخيل، ولم يحدث أن ترسخوا أو أقاموا في المغرب.

وكانت هنا مقاومات بطبيعة الحال، كما نعرف. ولا أحتاج للدخول في الحيثيات التاريخية التي يعرفها الجميع.

وفي الفترة الإدريسية، جاءت وفود إدريس الأول إلى المغرب بعد نجاحه في إقامة دولة تستند إلى المرجعية الدينية الإسلامية، وإلى الانتساب للشجرة النبوية وإلى أهل الشرف، وسوى ذلك من العناصر. وسجل المؤرخون أن العنصر العربي في هذه الدولة الفتية لم يكن حاضرا بقوة. فقد التحق بإدريس الأول مائة من الشخصيات العربية جاءت من القيروان، ساعدوه في إقامة بعض جوانب الديوان السلطاني، ثم التحق بهم كما ثبت تاريخيا خمسمائة من الوافدين من الأندلس بسبب الثورة الربضية. واستقروا جميعا في فضاء أمازيغي بالكامل، ثقافيا واجتماعيا ولغويا.

إذن، فتوطين الأساس للعنصر العربي بالمغرب والمؤسس لما سيأتي من بعد، ولما سنعيش امتداداته الثقافية إلى اليوم، لم يبدأ فعليا كما يؤكد كل المؤرخين. إلا في بداية الدولة الموحدية، ومع أول خليفة موحدي : عبد المومن بن علي الگومي، عندما قام بفتوحات ومحاولات لتوسيع الإمبراطورية الموحدية في المغرب الكبير، واصطدم بطبيعة الحال، كما نعرف في عدد من المعارك مع القبائل العربية قبل أن ينتصر عليها في معركة «السطيف» الشهيرة، ويأخذ عددا من ممتلكاتها ونسائها وأطفالها ويأتي بهم إلى مراكش. ومما هو ثابت عند ابن عذارى وعند عبد الواحد المراكشي وغيرهما من المؤرخين أنه أقام هذه الغنائم وهذه السبايا خارج السور، وكلف العبيد الخصيان بحراستهم، حفاظا على الشرف وعلى العرض، وبعث إليهم إلى بني هلال، وبني سليم، وعرب زغبة وعرب أوتوج، وأعطاهم الأمان لكي يلتحقوا به، ومن أراد أن يأخذ نساءه وماله، فله ذلك، ومن أراد أن يبقى ضمن الدولة الموحدية، فله ذلك أيضا، لأنه (أي الخليفة) كان في نيته أن يعبر إلى الأندلس، كما ورد في رسالته الشهيرة. ويقول المؤرخون أن عددا وافرا من العرب، ويعدهم بعض المؤرخين بحوالي خمسة آلاف عنصر، شكلت الفصيل أو الكتائب العربية داخل الجيش الموحدي الذي كان جيشا

أمازيغيا في عمومه. وما أريد أؤكد عليه هنا هو أنه لكي يوطن هؤلاء الوافدين قام بتفريغ الشاطئ أو الساحل على المحيط، حيث توجد مناطق حاحا والشياظمة وعبدة الممتدة إلى مدينة أسفي اليوم، وفي هذا المقطع الجغرافي- تحديدا ما كان يسمى بدكالة البيضاء ودكالة الحمراء أقام هذه القبائل ووطنها بالحديد والنار، لأن العنصر القبلي الذي كان مقيما في هذه المنطقة الجغرافية رفض أن يفرغ هذا الفضاء من أجل توطين العناصر الوافدة، فأعمل فيهم السيف كما يقول عبد الواحد المراكشي بصريح العبارة، وظلوا يتراجعون حتى لم يعد لهم ما يتخفون به إلا ماء المحيط فدخلوا في ماء المحيط، وظل السيف يعمل فيهم حتى اختلط الماء بالدم، وبيعت المرأة الدكالية بريال والصبي بنصف ريال.

وإذن، فهذه اللحظة التي يسميها المؤرخ الكبير سي محمد القبلي بمصطلح نستعمله اليوم في ثقافتنا المعاصرة التطهير العرقي. وقد نتحدث عن التطهير العرقي الذي قام به موسى بن نصير، ونتحدث عما قام به أيضا من فضائح وجرائم ثابتة تاريخيا، وعما قام به أيضا في حق النساء المغربيات الأمازيغيات وكيف كان يأخذهم بالعشرات والمئات، ويتخير بينهن الجميلات لكي يقوم بإهدائهن إلى بعض الولاة وبعض الخلفاء في الدولة الأموية. ثم كيف كان مصيره في النهاية، وكيف قضى ما تبقى من حياته سجينا في دمشق.

إذن، فالأساس في الفترة الموحدية هو أنه تم إفراغ هذه المناطق. وبعد ذلك، ستتلوهذه العملية لحظة ثانية من التوطين مع حفيد عبد المومن بن علي الكومي، يعقوب المنصور الموحدي باني الرباط، إذ جاء بالدفعة الثانية من العنصر العربي من القبائل العربية. ويقول المؤرخون أنها شملت حوالي عشرة آلاف فرد. وتم توطينهم أيضا على الساحل، في منطقة الشاوية والدار البيضاء وأنفا إلى إلخ... ثم جاءت الدفعة الثالثة والمعروف تاريخيا أنها تمت في صدر الدولة المرينية.

إذن هذه هي اللحظات الكبرى لتوطين العنصر العربي. وهذا العنصر العربي بطبيعة الحال عندما جاء أو عندما جيء به، وعندما تم توطينه، لم يأت مجردا من خلفيته الثقافية، ومن تعبيراته ومن لغته، ومن إنتاجه الشعري والأدبي، ومن متخيله، وشكل لباسه وشكل احتفاله، وتعبيراته الفرجوية المختلفة، وآلاته الموسيقية المختلفة، وما إلى ذلك... فقد جاء بكل ذلك، وعلى كل المستويات المتعلقة بالعادات والتقاليد والطقوس والتعبيرات. وكان قد بدأ هناك في اللحظة الأولى للدولة الموحدية، ثم في اللحظة الثانية مع يعقوب المنصور، ثم في اللحظة المرينية، إرساء القاعدة الأساسية للهوية المغربية، كما يشير إلى ذلك العلامة المرحوم محمد المريني، ولاسيما في صدر الدولة المرينية.

إذن، فهذه الهوية التي أصبح المغاربة يتملكونها، أو ينسجون عناصرها في المتخيل الفردي والجماعي بدأت فعليا مع الدولة المرينية. فهذا العنصر الوافد بتعبيراته وبحضوره الثقافي، وإبداعاته الشعرية والغنائية والموسيقية وما إلى ذلك تفاعل مع ما وجده أيضا في المحيط، وحيث ما تم التوطين. وستكون له فيما بعد الامتدادات التي ستأتي لاحقا. لقد بدأ العنصر العربي فنيدخل داخل الخريطة امتدادا نحو منطقة بني ملال، فقبيلة بني ملال هي فرع من فروع بني هلال، على سبيل المثال. ودخول القبلية الوافدة وتنقلاتها في الفضاء المغربي، كانت تتم دائما داخل فضاءات أمازيغية حافلة بتعبيراتها الفنية والجمالية، وبمتخيلها وعاداتها وتقاليدها، وبلسانها، وبكل ما يتعلق بالطبخ وباللباس، وبكل أشكال التعبير السوسيوثقافي.

إذن لا بد أن نستحضر كي لا أطيل كثيرا في التفاصيل التاريخيةـ عنصر التوطين الذي تم خلال المرحلة الموحدية على مرحلتين، وخلال المرحلة المرينية. ومن المعروف أن العنصر المريني، أو الدولة المرينية قد استجلبت الأساس قبيلة عرب بني معقل.

فبنو معقل جيء بهم في فترة الدولة المرينية، ودخلوا بطبيعة الحال عن طريق المغرب الشرقي، وعن منطقة تافيلالت الحالية، ثم توجهت عناصر منهم نحو الشمال، وعناصر أخرى انحدرت منهم نحو الجنوب. فالعناصر التي جاءت عن طريق وادي العبيد، «بين الويدان» اليوم، وصلت إلى منطقة بجعد، وتوقفت في منطقة ازعير في ناحية الرباط وسلا. فعرب ازعير مثلا هم جزء من عرب معقل كما هو معروف.

إذن، إن التوطين للعنصر القبلي عرف امتدادات وتنقلات مختلفة. وهذه التنقلات تحكمت فيها أسباب مختلفة على مراحل تاريخية، من الجوائح الطبيعية والأوبئة والمجاعات، كما يشير إلى ذلك محمد الأمين البزاز في أطروحته الشهيرة حول الأوبئة والمجاعات في المغرب.، وأيضا تحكمت فيها بعض أنواع الزجر والعقاب التي قام به سلاطين المغرب، حيث كان يتم لدى بعض السلاطين اجتثاث عناصر قبلية، إما لرعونتها، وإما لطيشها، وإما لرفضها أداء الأكلاف والمغارد الخ... كان يتم اجتثاث قبيلة معينة وإلقائها في منطقة أخرى. وهذا ما سيفسر أن عددا من أسماء الأماكن أو القبائل يتكرر في أكثر من منطقة، فمثلا نجد اسم هوارة كما يشير إلى ذلك جاك بيرك في دراسته الشهيرة حول القبيلة في المغرب. يخص ثمانية جماعات. إنها هي قبيلة واحدة، و لكنها توزعت في مناطق جغرافية مختلفة. وكذلك يعرف أن هناك ثلاثة مناطق فيها الشبانات؛ وكذلك اسم أولاد بوستة.

ومن الأكيد أنه كلما تحركت هذه العناصر القبلية، لسبب طبيعي أو سياسي أو

اقتصادي أو غيره، دائما ما تأخذ معها رأسمالها الرمزي، وتعبيراتها وتقافتها، وإرثها السوسيوثقافي بشكل عام. ولذلك، نجد أن عددا من العادات والتقاليد والتعبيرات والطقوس والسلوكات والتصرفات وأشكال التعبيرات الجسدية والإيمائية التي توجد في منطقة ما قد توجد نفسها في منطقة أخرى بعيدة. وحتى على مستوى التعبيرات الفنية؛ على مستوى الرقص، وعلى مستوى الغناء، وعلى مستوى الشعر الشفوي نجد فيها عند منطقة معينة أشياء تشبه ما لدى مناطق أخرى. إنها نتيجة هذه التنقلات القبلية.

وعلى مستوى اللغة، فالدارجة المغربية لم تبدأ عمليا إلا مع نهاية الدولة المرابطية وبداية الدولة الموحدية. واستكملت بنيتها الأساسية في عصر الدولة المرينية. وأبرز نص وصلنا هو الذي حققه الأستاذ الدكتور محمد بنشريف في عادات الكفيف الزرهوني، وهو مثال بارز على أصل الدراجة المغربية، وعلى صورتها وشكلها وبنيتها ومعجمها، وعلى أنها نسيج لغوي شفوي. وهذه القصيدة تحوي أربعمائة بيت تتحدث عن غزوة المرينيين لتونس آنداك، وعن هزيمة السلطان المريني في تلك الغزوة الشهيرة.

وهذه الملحمة للكفيف الزرهوني تقدم مختبرا نصيا أساسيا وكافيا عن هذه اللحظة التي بدأت فيا المكونات اللغوية تخترق بعضها. وهي نص بالدارجة العربية المغربية، لكنه مخترق أيضا بالمعجم الأمازيغي ويستحق الوقوف عنده، لأن النصوص الشفوية التي وصلتنا من العهد الموحدي قليلة جدا. وهذا النص أثبته الدكتور عباس الجيراري في كتابه وأطروحته.

إذن وباختصار، لا بد في تقديري من اعتبار البعد الدياكروني أو البعد التاريخي أساسيا في فهم مثل هذه التجليات، لأنها تشكل خلفية أساسية لا بد لنا من التاريخ لنحسم به عددا من عناصر الفهم وعناصر المقاربة. ولابد من اعتماد العنصر الجغرافي أيضا، استنادا إلى هذا التوطين أو التوطينات التي تمت خلال مراحل تاريخية متلاحقة تمت في شكل التنقلات التي ظلت تتم باستمرار حتى القرن التاسع عشر، إذ كانت عدد من القبائل تتنقل من مناطق إلى أخرى بكل تجلياتها وانعكاساتها، من خلال المصاهرات والصراعات وما إلى ذلك.... ولابد من النظر كذلك فيما يصاحب هذه الصراعات، وهذه التقاربات والمصاهرات، وهذه العلاقات الاجتماعية من طقوس ومن علاقات، وأحيانا من تعبيرات فرجوية، وكثير من المصالحات كانت تتم ببعض آليات اللعب وما شابهها.

وفيما يخص العنصر الجغرافي، استنادا إلى عنصر التوطين، ألح على ما أسميه بالمختبر السوسيوثقافي المفتوح، بحيث يمكن أن نأخذ عددا من المناطق المغربية كبجعد

وبني ملال وتارودانت وأولاد تايمة واجبالة أو اغمارة على سبيل المثال باعتبارها مناطق يتم فيها عنصر المتاخمة بين البعدين الثقافيين واللغويين والجماليين، وبين المتخيلين العربي والأمازيغي في المغرب. و يمكن أن نجد في هذه المختبرات إمكانية لرصد عدد وافر من العلامات ومن العناصر الفنية والجمالية المشتركة، وأنواع من التخاطب والتراسل، والتداخل بين المكونين، فمثلا نجد بمنطقة بني ملال أن العنصر العربي يغني عددا من الأغاني الأمازيغية، وبمنطقة اخنيفرة نجد أمازيغيين يغنون بالعربية، كـ «ارويشة» و«مصطفى انعينيعة» و«حادة أوعكي» الذين هم من رواد الغناء و الموسيقى التقليدية الأمازيغية، فهم يغنون غناء العيطة وبعض الأغاني العربية. ويتم العكس أيضا، ففي هذه الأسابيع ألأخيرة مثلا، في التسجيلات على الوات ساب وفي اليوتوب وغيرهما نجد عددا من المغنيين للأغنية الشعبية كـ «زينة الداودية» و«عبد العزيز الستاتي» يغنيان أغان بأمازيغية الأطلس المتوسط، لكن لا قدرة لهم لكي يغنوا الغناء الأمازيغي في سوس، أو الغناء الأمازيغي في الريف، بسبب طبيعة اللغة فيهما، وأيضا بسبب طبيعة النسق الموسيقي في سوس، حيث السلم الخماسي. مثلا لا يتيح للمغني العروبي أو العربي أن يقدم أداء جيدا، لأن التركيبة الموسيقية للمقامات ومقام السلم الخماسي بالخصوص لا يتيح هذه الإمكانية لاعتبار بنيوي بالأساس.

وأيضا نجد تجليات لهذه المتاخمة ولهذا المختبر في الزربية وفي صناعة السجاد، على مستوى العلامات. ففي أبي الجعد على سبيل المثال، عندما نتحدث عن الفنان التشكيلي الكبير أحد الرواد المؤسسين للحركة التشكيلية الحديثة في المغرب، المرحوم أحمد الشرقاوي، فإننا نستحضره دائما، ونستحضر حواراته وهو يتحدث عن تجربته، وعن خبرته الجمالية وكيف أخذها عن والدته الأمازيغية، وكيف كان يعيش في بيته بين الأب العربي الأصول والوالدة الأمازيغية، وكيف استوحى واستثمر هذا الخزان وهذه الذخائر الرمزية والبصرية لكي ينقلها من الزربية، ومن الحايك، ومن بعض التعبيرات وبعض أشكال الحضور العربي أو الأمازيغي في منطقة مثل منطقة أبي الجعد، ونقله كل ذلك إلى تجربته، إلى لوحاته، وإلى ممارسته الفنية والتشكيلية البصرية التي أصبحت شهيرة.

وبطبيعة الحال، لا أحتاج أيضا إلى أن أتحدث عن التقارب والتداخل على مستوى الرقص بين أحيدوس واعبيدات الرما، وكيف أن أحيدوس تأثر بالهيت مثلا، خاصة في محاكاة بعض الأصوات الحيوانية في رقصات الحلوفية/"الخنزير" والرقصات الكلبية، كما يتم تسميتها في جهة الغرب بمنطقة الدير ببني ملال وبني اعمير بواد زم ازعير الخميسات، وكيف أن هذه الرقصات تتشابه على مستويات مفصلية أحيانا، وعلى مستويات بعض التفاصيل في التعبير الإيمائي الجسدي أحيانا أخرى، وكيف أيضا أن

معظم اعبيدات الرما تأثروا بوضوح كامل في استخدام العديد من الإشارات وبعض الإيماءات الجسدية بالمعنى السيميائي بالفنون الأمازيغية، وكيف أثر العنصر الأمازيغي بوضوح كامل في نسق وبناء الرقصات لديهم. وتظهر نتيجة هذا الأثر الواضح لرقصات أحيدوس في فنون ذات أصول عربية كذلك في تجربة حمادة في الرحامنة وأحواز مراكش. فحمادة هم جزء أو نوع من أنواع اعبيدات الرما؛ لأن اعبيدات الرما ليسوا فرقا متجانسة، لا على مستوى الآلات، ولا على مستوى التعبيرات الجسدية، ولا على مستوى الغناء نفسه الذي يوظفونه، أو على مستوى أشعارهم الشفوية.

واعبيدات الرما في منطقة الرحامنة، والمخاليف بالخصوص بناحية مراكش، يسمون بحمادة، وهم الوحيدون في المغرب الذين يوظفون الصينية الصغيرة بدل البنادر، وفي وسطها يدقون على الصينية الكبيرة؛ صينية الشاي. ويوظفون الطعريجة الطويلة. وأثناء الغناء، يغنون بشعر شفوي عربي، لكن أثناء الأداء يغنونه مثلما يغنى الشعر الأمازيغي بأحواش. وإذا لم يقترب المستمع منهم، يظن أن الفرقة فرقة أحواش، بسبب مخارج الحروف وتقطيع الكلمات، التي تجعل كلماتهم تبدو وكأنها كلمات أمازيغية، وليست عربية، إنها محاكاة كاملة لشكل التعبير الشفوي المعروف لدى فرق أحواش في الجنوب المغربي، في منطقة سوس بالخصوص

إذن، فعلى مستويات الغناء، والرقصات، نسيج الزربية أو السجاد المغربي، وصياغة الحلي، والوشم، والنقش بالحناء، وغير ذلك من مستويات التعبيرات الشفوية والعناصر التراثية المادية واللامادية؛ يمكن أن نرصد لحظات وتعبيرات متعددة جدا عن هذه الأخوة الثقافية العميقة التي تتخطى مجال الشعارات أو مجال المواقف المتسرعة، وعن نوع من الانصهار الفني والإبداعي العميق، وكيف أن العنصر الثقافي العربي أو البعد الثقافي العربي في الثقافة المغربية مدين للبعد الثقافي الأمازيغي، ومدين للبعد اللغوي الأمازيغي، ومدين للجسد الأمازيغي المغربي، ومدين للذاكرة الثقافية والحضارية واللغوية والجمالية والفنية الأمازيغية. ولا يمكن لأحد أن ينكر ذلك. كما لا يمكن أن ينكر أحد أيضا مثل هذا المختبر الذي صنعه المغاربة، أو صنعه النبوغ المغربي أو العبقرية المغربية لبناء نموذج ثقافي وطني متعدد الأبعاد، ومتداخل العناصر بنوع من التماسك. ولكن في الوقت نفسه، ودونما نكران لهذا التعدد لأنه مجسدو ملموس وواضح، فإن العكس أيضا صحيح، بهذا القدر أو بذاك، دون أن يكون لنسبته معنى مقيدا، وإنما المعنى هو أن هذا التداخل موجود ومتوفر، وهو عنصر إثراء وقوة في الثقافة المغربية.

وما لا ينبغي أن نُنْكره أيضا، هو أن مقتضيات المعركة الكبرى التي خاضتها الحركة الوطنية في مواجهة الاستعمار الأجنبي غلّبت السياسي على الثقافي، وكان

لأصحابها من جيل من الرواد اعتبارات قد نفهمها في سياقها التاريخي، ولكن لا يمكن أن نتفق معها بمعنى اليوم، وبالطريقة أو الرؤية أو المقترب الذي نفهم به اليوم ثقافتنا الوطنية في المغرب. الثقافة المغربية إذن، ليست متجانسة بهذا المعنى، لأن بداية الحركة الوطنية، عندما تم تشكيل خطاب حول المعركة السياسية، تم بالموازاة وضمن تشكيل خطاب حول الهوية وحول الشخصية، وحول الثقافة المغربية. وهذا الخطاب أعطى أولوية للبعد الإيديولوجي وللبعد السياسي. ربما كانت لأصحابها شروطهم التاريخية، وهذا هو الواقع.

إن رواد الحركة الوطنية ومنظروها أعطوا الأولوية للبعد السلفي باعتباره مرجعية أخلاقية ودينية إصلاحية في المجتمع. ولكن أيضا، حتى على المستوى الثقافي، كانت المرجعية السلفية هي التي تحكمت فيهم، ثم مركزية اللغة العربية؛ إذ اعتبر هؤلاء الرواد أن اللغة العربية هي لغة توحيدية موحدة للكيان الوطني، ومن ثمة، قمع كل من يتحدث عن العنصر اللغوي الأمازيغي أو عن غيره، فحتى بالدارجة قمعت، وكذلك التعبيرات الشفوية كلها. وعلينا ألا ننسى في هذا الصدد ما أشار إليه عبد الله العروي بوضوح كامل وبصريح العبارة في أنه ضد هذه التعبيرات الشفوية الفلكلورية، وأيضا ما نجد له تجليا لهذه الرؤيا لدى المرحوم محمد الجابري نتيجة التأثير القومي. فعموما، الحركة الوطنية شيدت هذا النموذج الثقافي الذي يعطي الأولوية للغة العربية باعتبارها لغة مقدسة، ولغة القران الكريم، ولغة توحد، ولذلك لا ينبغي أن نولي أي اعتبار لأي عنصر لغوي آخر، لأن الأمر سيمس بمتطلبات المعركة ومواجهة المستعمر الخ ...

وفي بداية الاستقلال، في ظل المعركة من أجل بناء المجتمع الجديد الذي كان يتحدث عنه الشهيد المهدي بنبركة وعدد من قادة اليسار المغربي في الحركة الاتحادية أو في الحركة الشيوعية المغربي وبعض المثقفين الحداثيين، ونتيجة لهيمنة البعد الايديولوجي الماركسي بصفة عامة، شكلت التوجهات الثقافية والفكرية نوعا من الامتداد لما سبقها، فقط انتقلت من سلفية دينية أخلاقية تقليدانية إلى سلفية ماركسية. أيضا تولي الاعتبار لما هو نصي أكثر مما توليه لدينامية الواقع وحركيته وما في تحولاته السوسيوثقافية المختلفة؛ وبالتالي ظل الإبقاء تقريبا على هذه المركزية، وظل نوع من التجاهل أو عدم الفهم للتعددية سائدا، في الحقيقة، هو عدم إدراك لحركية هذه العناصر المتفاعلة في الجسد الثقافي الوطني.

وسنأتي بطبيعة الحال، لكي أختم هذه الحقبة، إلى مرحلة 69 و70، حيث بداية إعادة بناء للجسد الثقافي الوطني، والتي انطلقت طبعا سنة 1966 مع مجموعة جريدة أنفاس؛ إنها بدايات أولية فيها وعي جديد، وفيها اقتراب جديد بحكم المرجعية

الفرنسية بطبيعة الحال. وهنا يجب الإشارة للأستاذ الخطيبي، وأنا دائما أشير للخطيبي عندما يتعلق الأمر بالتعدد اللغوي والثقافي وضرورة إيلاء الاعتبار لهذا التعدد في التعبيرات،لأننا نعرف تكوينه باعتباره باحثا سوسيولوجيا، ونعرف أيضا،أنه كان ضمن المدرسة السوسيولوجية المغربية التي كانت تقريبا في بداية تأسيسها مدرسة نضالية مرتبطة باليسار، وبممارسة البحث السوسيولوجي في الستينيات وفي السبعينيات، وكانت ممارسة نضالية أكثر مما هي ممارسة علمية دقيقة كما سيحدث لاحقا فيما بعد. إذن، فالخطيبي نتيجة لقائه برولان بارت العالم السيميائي والمفكر الفرنسي المعروف، وما لقح في إطار صداقة شخصية وصداقة إنسانية من جهة، وصداقة معرفية وعلمية وثقافية من جهة ثانية، أصبح منظوره إلى التعدد الموجود منفتحا وواسعا. وكان ذلك أيضا نتيجة تملكه لآليات الفهم والتحليل. وكما يعرف الجميع، فإن رولان بارت جاء لكلية الآداب سنة 1969، وظل فيها لموسم 1969- 1970، ولم يكمل ثلاث سنوات التي كان منذورا للقيام بعمله فيها نتيجة الظروف السياسية والظروف الاجتماعية، وخاصة الحركة الطلابية التي واجهته باعتباره ممثلا للفكر البورجوازي، فقد كان طلبة الاتحاد الوطني لطلبة المغرب يدخلون للمدرج وللقاعة لمنعه من تقديم دروسه، كما هو معروف وموجود في سيرته الذاتية التي صدرت مؤخرا. وكما تعلم الخطيبي من رولان، تعلم رولان بارت من الخطيبي، كما ثبت في ذلك النص الشهير الذي كتبه لوران بارت ’’ما تعلمته من الخطيبي‘‘.

وباختصار شديد، إن هذا التلاقح والتداخل والتعدد في الأبعاد الثقافية، هي هذه الفروع التي شكلت النسق الثقافي الوطني الذي نتحدث عنه، والذي أصبح اليوم تقريبا ملكا جماعيا. فقد أصبح لدينا وعي جماعي وفهم جيد لهذا التعدد الذي يعد مطروحا للسؤال؛ وبالتالي أصبح لنا وعي بأن الامتداد التاريخي الذي شكل الجسد الثقافي الوطني، أو شكل ببساطة الثقافة المغربية، لم يكن منصفا في ترتيب المكونات الثقافية الوطنية، وبأن التصور الذي تحكم في بناء الثقافة المغربية كان قائما على نوع من التراتبية. وهذه التراتبية بدأت تاريخيا منذ سقوط الأندلس وتوافد العنصر الموريسكي الأندلسي الذي نعتز به باعتباره مكونا حيويا في ثقافتنا، وفي شخصيتنا، وفي تاريخنا، وفي نسقنا المجتمعي. فالعنصر الموريسكي الأندلسي لما جاء للمغرب، جاء بتفوق على مستويات المهن والمعرفة الإدارية والخبرة المجتمعية بما فيها صناعة الخبز، فهذا الخبز المدور هو خبز أندلسي، وفنون الطبخ وصناعة الحلي والألبسة والأحذية النسائية والذكورية ...وبما فيها من إتقان الزراعة وتقنياتها في السقي، منها الناعورة. لكن الذي حدث أن العنصر الأندلسي بهذا التفوق في الخبرات، وفي المعرفة أيضا، استطاع أن ينفذ إلى جهاز الدولة المرينية وما بعدها، وإلى معظم مواقع صناعة القرار داخل

الدولة المغربية؛ بالتالي، وبشكل مقصود أو غير مقصود، اقتضت صيرورة الممارسة السياسية والإدارية للدولة المغربية أن هذا العنصر الأندلسي أصبح عنصرا متفوقا، وأصبح النموذج الثقافي والاجتماعي الذي تبنته الدولة المغربية، فأصبح المغربي إذا أراد أن يقيم عرسا، فيجب أن يكون عرسه مثل العرس الأندلسي. وإذا أراد أن يكون فرقة موسيقية، فيجب أن يلبس أعضاءها مثل لباس الفرق الأندلسية، وإذا أراد أن يتزوج ويقيم عرسا أو فرجة أو نزاهة، فيجب فرجة أو نزاهة أن تكون مثل فرجة او النزاهة التي يقيمها الأندلسيون الخ ... وتدريجيا سيصبح هذا العنصر أو النموذج الأندلسي المتفوق الذي تبنته الدولة بوصفه خيارا مركزيا لها هو الذي سيصبح نموذج الحاضرة تقريبا، و كذلك سيصبح الأمر مع "العنصر الفاسي"، الذي في العمق اسم ثان للنموذج الثقافي والاجتماعي الأندلسي، في الطبخ والطرز والعرس واللباس.

إذن، فتفوق هذا النموذج، كان من الضروري، بما أنه منتصر، أن يهمش العناصر الثقافية الأخرى، وأولها العنصر الأمازيغي، ثم العنصر العربي أو العروبي الوافد على المغرب، إذ حتى هو همش بسبب طابعها القروي أو لاتسامها بالبداوة البارزة، كما تحدث عنها ابن خلدون في "المقدمة"، وفي الجزء السادس من كتابه "العبر" الذي خصصه لتوافد العناصر العربية بتدقيق ووصف كامل.

وربما، ولكي أختم في جملة، كان علينا أن نناضل ثقافيا واجتماعيا وسياسيا طويلا قبل أن نعيش لحظة جديدة مع دستور 2011. وعلينا أن نترك ربما جوانب النقص الذي لا زالت فيه، أو المؤاخدات التي من الممكن أن يسجلها بعض المتخصصين حول الموضوع. لكن من الناحية الثقافية، ومن ناحية النسق الثقافي الوطني، لأول مرة يحدث هذا الاعتراف بهذا التعدد بوضوح، لا في الديباجة ولا في الفصل الخامس وسواه، ولا في الإلحاح على القوانين التنظيمية. وأنا أذكر جيدا عندما كانت لجنة المهندسين لهذا الدستور، وكنت مع الإخوان فيها، وتناولت الكلمة أمام أعضاء هذه اللجنة التي كان يترأسها الأستاذ المنوني، وكانت قد ذهبت مع وفد الإئتلاف المغربي للثقافة والفنون 15 جمعية، ألححنا على دسترة الأمازيغية وأيضا على قانون تنظيمي لها، وأتذكر أن العميد أو المدير للمعهد القضائي السيد بناني قد سألني في إطار النقاش لماذا طرحت قانونا تنظيميا وليس قانونا عاديا. ولكن، في تقديري، لا أعضاء اللجنة، ولا انعكاسات نداءات المناضلين في الحركة الثقافية، ولا النقاشات التي سادت أثناء تأسيس هذه اللحظة الدستورية الجديدة، جعلت الدولة تكون على وعي بأهمية أن تنظيم الأمازيغية باعتبارها لغة وثقافة في الفضاء العمومي تحتاج إلى قوة دستورية أساسية، لأن القانون التنظيمي هو أرقى من القانون العادي، لأنه جزء من الدستور، وهذا شيء مهم جدا، علينا أن نستثمره فيما يؤسس للحظة رفيعة في الحياة الثقافية المغربية .

الهوية الثقافية المفتوحة

محـمـد الـولـي

1

المقصود بالثقافة هنا كل الوسائل التقنية والأدوات المسخرة لكسب وسائل العيش ودرء الأخطار من أي مصدر كان وأدوات التدبير السياسي ووسائل التحكم في المجال الترابي وعلاقات القرابة والمعاملات بين الناس، وكل الأنساق القانونية العُرفية والمدونة والأشكال الطقوسية اللغوية والعملية والإنتاج التقني والجمالي بما فيه الحكايات والشعر والرقص والغناء والتشكيل والزخرفة الخ . وأهم المقولات الثقافية : اللغة في صيغتيها اللفظية وغير اللفظية. أعتقد أن ليفِي سْتروسْ يوفر عبارة مختصرة وشاملة تحيط بكل هذه العناصر حينما يقول في العرق والتاريخ : "إن الناس جميعاً وبدون استثناء يمتلكون لغةً وتقنيات وفناً ومعارف من النمط العلمي ومعتقدات دينية وتنظيماً اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً. إلا أن هذه المقادير ليست دائماً متماثلة في كل الثقافات" [1].

تمتاز الثقافة على وجه الخصوص بنظام من القيم خاص بها. إن تصورات من قبيل الجمال والقبح والعدل والظلم والحسن والسيء والخير والشر والمناسب وغير المناسب والواجب وغير الواجب والشرف والعار الخ، تختلف باختلاف الثقافات. هذه القيم تختلف مهما بدا أنها ذات طبيعة كونية.

الثقافة لا تتحقق إلا في إطار مكاني. أقصد بهذا إلى فضاء ذي حدود حاضنة لثقافة، أو بالأحرى ثقافات، منسجمة بسبب سهولة التواصل وقيام علاقات مختلفة بين المجموعات البشرية وسهولة التنقل جراء انتفاء الحواجز والحدود بينها. علاوة على أن الحاضنة التي نسميها الوطن تؤمن خدمات كثيرة من شأن المجموعة أو المجموعات البشرية أن تحس في إطارها أن حاجاتها وحقوقها تؤمَّن بفضل هذا الكيان السياسي الوطني، أي حاجة الغذاء والأمن والعلاج والتعليم والعمل والحماية من الكوارث والعدوان الخارجي،

1 Claude-Levy Strauss, **Race et histoire**, ed. Denoel Gonthier, 1961, p. 50

وأيضاً حاجات تدبير المحيط واستغلاله بفضل التعاون الخ. بسبب هذا التعاضد أو التعاون الذي يسعف عليه الانضواء تحت نفس السقف أو البيت الذي يربي الثقة والتلاحم بين الأهالي تكتسب ثقافة معينة التلاحم بين عناصرها، كما تتاح فرص غير محدودة لعمليات الاستدانة والاقتراض بين الثقافات التي توطن نفس الفضاء الوطني. هذه التأثيرات المتبادلة بين الثقافات التي تعمر نفس الفضاء تستغني عن الترخيص للأخذ والعطاء.

2

ضمن هذا النسق الثقافي تُعتبر اللغة العنصر الأساسي في الهوية الثقافية. إنها هي التي تميز الآدميين عن العجماوات. تحوز اللغة عصا السبق والتفوق على كل العناصر الأخرى. إنها الجهاز الذي يتخطى مجرد الوظائف التواصلية، وهي التي تمكننا من التحكم في الأشياء تحكما نظرياً وعملياً، والشبكة الذهنية والمستقلة التي لا تحتوي فقط على مقابلات أشياء العالم، بل تنطوي أيضاً على قدرات التأليف بينها وإعادة بنائها لفظيا قبل الإقدام على ذلك عملياً، كما أنها مزودة بكفاءة الحديث عن نفسها وتطويعها للأغراض التي يحددها الإنسان. وبفضل الكتابة تنجز اللغة ثورة جبارة في تأهيلها وتأهيل الإنسانية. تصبح اللغة أداة لخزن المعلومات والمعارف وأداة تلقينها ونقلها إلى الأسلاف غيرهم. وهي بهذا تتغلب على القصور الذي يطبع اللغة الشفوية. بهذا تدخل الإنسانية إلى عصور التاريخ الذي يقيم حدوداً داخل السلسلة التطورية لثقافة شعب ما. إن التدوين الذي تتيحه الكتابة يؤمن تقييد كل التجارب الإنسانية، ويعفينا من الخسارات والضائعات المعهودة في الأنظمة الثقافية الشفوية.

3

في هذا التصور يتعذر الحديث عن أحادية ثقافية ولغوية، أي أن يكون لكل بلد، لكل وطن لغة واحدة. تطبيقاً للمبدأ وطن واحد ونظام سياسي واحد ولغة واحدة. بل إن هناك دولاً أقامت نظامها على أساس تسييد لغة واحدة، وبالغت في الأمر فاعتبرت اللغات التي منعتها عن أنْ تحتل موقعاً ما في المجتمع والمؤسسات غير جديرة بتسمية لغة. أنظر إلى اليونان الذين اعتبروا اللغة غير اليونانية بربرية، أي مجرد لغط الحيوانات، غير القابل لحمل معنى وتوصيله. وانظر أيضاً إلى العرب كيف وصفوا لغة الأغيار بالأعجمية. كأن الذين يمتلكون ملكة الكلام هم العرب وحدهم وما عداهم فهم مجرد

أعاجم. وغير خاف ما في هذا من تنقيص غير المتحدثين بالعربية فكأنهم عجماوات. وكذلك تفعل فرنسا مع لغاتها التي تقمعها شر قمع، وتدافع على سبيل السخرية على التعدد اللغوي في بلدان شمال إفريقيا. إن أفضل طريقة لإبادة لغة ما هو تسييجها في إطار التداول الشفوي. إن الكتابة تعتبر أفضل الضمانات للحفاظ على اللغة. وحتى حينما يستبدل شعب ما لغته بأخرى فإن الأولى تظل مخزونة في الذاكرة المكتوبة كما هو أمر اللاتينية واليونانية القديمة والآرامية والفينيقية الخ. إن نفس التصور الأثيني المطابق بين اللغة الواحدة والأمة الواحدة ما يزال حياً يرزق. وهو يصدر، حسب لويس جان كالفي عن «عنصرية لغوية» [1].

وإذا كانت سيادة لغة واحدة، بل هيمنتها، على المستوى الوطني لبلد من البلدان أمراً ملحوظاً، فإنه من النادر وجود دولة لا تعيش فيها إلا لغة واحدة. وهذا يعني، في مثل هذا السياق، أن تلك الهيمنة اللغوية تعرِّض من لا يتحدثون بها في هذا البلد لكثير من الأضرار.

4

إن أولئك الذين يتعصّبون لحلِّ لغةٍ واحدةٍ لشعب ما يحاكون الأسطورةَ البابليةَ الواردة في التوراة. حيث عوقب الإنسان في بدايات الخليقة لأنه صنع برجاً وصعد إلى قمّته لكي يتنصت إلى كلام الرب. وحينما انتبه الرب عاقب الإنسان بتمزيقه في الأرض وتشتيته وتعديد لغاته حتى لا تتيسر له من جديد فرص الاتفاق المعتمد على وحدة اللسان. إن الأسطورة البابلية تذهب إلى أن الخليقة في بداياتها لم تكن تتوفر إلا على لغة واحدة. إلا أن الإنسان أساء استعمالها في أمور محرمة فتلقى الجزاء المتمثلَ في التعديد والتمزيق اللغويين فمُنِعَ بذلك من الاتفاق الذي يقوم بوحدة اللسان.

التعدد اللغوي حسب الأسطورة البابلية لعنةٌ، والتوحيد هو العالم الكامل الطبيعي أو العذري، أو هو الفردوسي. إلا أن منطقَ الأسطورة شيء ومنطق الواقع شيء آخر. إن القيمة التي تنسبها الأسطورة إلى التوحد اللغوي شيء والقيمة التي ينسبها الواقع إلى هذا التعدد شيءٌ آخر.

يشتمل العالم اليوم على حوالي خمسة آلاف لغة ولقد كانت منذ خمسة قرون عشرة آلاف. وإذا استمر هذا الوضع، ففي نهاية القرن الواحد والعشرين لن يتبقى لنا إلا ألفان

1 La guerre des langues et les politiques linguistiques, p 64.

وخمسمئة لغة. وهذا تقهقر مرعب للإنسانية وتردٍّ مخيفٌ للقدرات الذهنية للآدميين. يقدر بعض العلماء عدد اللغات التي تموت كل سنة بخمسة وعشرين لغة [1].

وما يحدث في اللغات يحدث في الطبيعة. إن ثمانية في المئة من الثدييات مهددة بالانقراض، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الطيور؛ إن ثلاثة في المئة معرضة لنفس التهديد. وإذا استمر الوضع بهذا الإيقاع فإن نصف الأنواع الحيوانية ستنقرض مع نهاية هذا القرن كما يرى ذلك كلود آجيج. «وهذا الرقم شبيه بشكل مثير بعدد اللغات التي يشملها تهديد الانقراض». إن تناقص الكائنات الحيوانية يولد بطريقة مثيرة تناقص القوة الإخصابية عند الأنواع الباقية بعدها. وما ينطبق على الكائنات الحيوانية ينطبق على الكائنات الثقافية. الثقافات تزدهر بالتعدد لا بالتفرد والاستفراد.

5

فإذا كانت كل لغة إطلالة على العالم وصورة من صوره فإن خمسة وعشرين صورة عن العالم تموت سنوياً. بسبب موت خمس وعشرين لغة. ويترتب على هذا تردي الذهن الإنساني. وهذا التردي لا يترتب عن اللغات التي تموت وحسب، بل يترتب أيضاً عن كون اللغات الباقية تفقد الكثير من قوتها وقدراتها الإخصابية.

وهذا معنى عبارة جُورْجْ سْتايْنْرْ في كتابه ما بعد بابل :

«كل واحدة من اللغات هي غارة على الاحتمالات الكامنة لكلية الكون» [2]، ويقول : «باختفاء لغة ما تنفطر إلى الأبد خيوط تواصلنا مع الأمل» [3]. تمثل كل لغة منفردة منفذا إلى الواقع. وبموت لغة تنسد إلى الأبد إحدى الطرق إلى العالم وإحدى الكوى التي نطل من خلالها على العالم. والحقيقة أن هناك من العوالم بقدر ما هناك من اللغات. كل لغة هي عبارة عن نسخة من العالم. اللغة تتيح للعالم إمكانية التحقق والظهور بعد الكمون. وهذا التنوع اللغوي والعوالم التي تعكسها تكسب الذهن البشري القوة والمناعة. وكما أن التنوع اللغوي يعتبر من عوامل مناعة الذكاء الإنساني فإن اللغة في حد ذاتها لا تكتسب القوة إلا بقدر فتح صدرها أمام اللغات الأخرى المجاورة وغير المجاورة.

1 إن التعددية اللغوية كثيراً ما كانت باعثة على الدهشة. ففي غينيا الجديدة تعيش 850 لغة وفي إندونيسيا 670 لغة وفي نيجيريا 410 لغة وفي الهند 380 لغة وفي الكامرون 270 لغة وفي الميكسيك 240 لغة وفي جمهورية الكونغو 210 لغات.

2 George Steiner, **Despues de Babel, Aspectos del lenguage y la traduccion**, ed. Fondo de cultura economica? Madrid, 2001, p. 102

3 Georges Steiner, **Magazine littéraire**, n. 454, 2006, p. 29

6

إن اللغات والثقافات والهويات تتقوى بهذا التنوع. إن ما يعتبره البعض عبئاً لغوياً أو ثقافياً هو في الحقيقة لِقاحٌ ضد الهزال الثقافي. ما يحدث في الثقافة يحدث أيضاً في العلاقات الآدمية. إن الذرية تتقوى بالزيجات البعيدة. هل تريد أن تكسب ثقافتك ولغتك أسباب القوة، افتح نوافذها لاستقبال هبوب رياح الثقافات واللغات الوافدة. واعتن بلغات وثقافات الجيران.

يعبر أمين معلوف عن هذه الفكرة بقوله : «يختزن كل واحد منا تراثين : أحدهما «عمودي»، يأتيه من أسلافه وتراث شعبه، وجماعته الدينية؛ والآخر «أفقي» يأتيه من عصره ومن معاصريه. هذا الأخير هو الذي يؤثر أكثر في نظري. ويغدو مع مرور الأيام متزايد التأثير؛ ومع ذلك فإن هذا الواقع لا ينعكس في إدراكنا لأنفسنا. فليس التراث «الأفقي» هو ما يحركنا وإنما التراث «العموديّ» هو يحركنا» [1].

الفكرة التي يعرضها معلوف تتعلق بالثقافة الهوياتية والثقافة الوافدة التي اعتبرها أشد تأثيراً في الإنسان من تراثه الشخصي، وهو التأثير الذي يتزايد مع الأيام، إلا أن الإنسان، أو ذلك الإنسان الذي يتحدث عنه معلوف، لا يلتفت إلى الأثر الذي يبعثه الاحتكاك مع الآخر، بل يتصرف بوحي من ثقافته الموروثة. بمعنى أن هناك نزوعاً إلى الانغلاقية. أعتقد أن في عبارة معلوف في الهويات القاتلة التباساً غير مقصود، كأنه يريد القول إن هناك الكثير ممن يتأثرون أو يستجيبون للحوافز الصادرة من الماضي، أكثر من استجاباتهم للمؤثرات التي تأتينيا من الجيران والثقافات المجاورة. ومع ذلك فعلى الأقل هناك رؤيتان إلى العالم، تلك التي تنزع إلى الانغلاق، وتدير ظهرها للأخر وتُشيْطنُه، وتلك التي تعتبر أن الإنسانية واحدة.

وكذلك يؤكد شْلَايِيرْ ماخِيرْ، وهو الراهب البروتِيسْتَانتِي الذائع، نفس الفكرة بعبارته «وكما أنه من الضروري أن نجلب كثيراً من النباتات من الخارج ونغرسها هنا لكي نجعل تربتنا أغنى ومثمرةً وطقسنا ألطف وأمتع، كذلك نلاحظ نحن أنفسنا بسبب الضجر الشمالي، أن لغتنا التي لا نحركها إلا قليلاً، لا يمكنها أن تزهر وتطوِّر بالكامل قوتها الخاصة إلا عبر اتصالات متنوعة مع الأجنبي» [2].

---

1 **Identités meurtrières**, p. 119

2 In, Valentin Garcia Yebra, **Traduccion y enriquecimiento de la lengua del traductor**, ed. Real academia española, Madrid, 1985, p. 20

هذه الكلمات الوافدة بل الثقافات الوافدة، إذ تحمل كل لغة ثقافة ما. اللغة في الحقيقة ليست ضميمات لفظية جوفاء بل كتل من الأنوية الثقافية، القابلة للإخصاب والتلقيح واستئناف الحياة والإحياء في الفضاءات التي تلج إليها وتستقبلها. بهذا تتمكن الثقافة المستقبلة من تفادي الاختناق المترتب عن الأحادية الغوية الثقافية.

7

إن الهوية الثقافية، واللغة بالأساس، هي التي تخلع على العالم صفات التنوع والجمال والفتنة والروعة. بل بالأحرى تقدم كل لغة صورة من صور العالم المتعددة. في الحقيقة ما يوجد هو اللغات العاكسة لعوالم افتراضية. وبقدر تعدد هذه الصور يكتسب الذهن الإنساني المناعة والعافية. ومع هذا كله يمكن لأسباب تاريخية أن تتحول اللغة التي هي من طبيعة تعددية إلى أداة تسخر لفرض الهيمنة الثقافة الأحادية. إن الإنسان يتمتع بقابلية تهييجه إذا ضرب محترفو البروباغاندة على أوتاره اللغوية. خاصّة حينما يكون هناك أذى لحق هذه اللغة أو تلك. بل إن هذه الحيوف اللغوية كثيراً ما دفعت الحشود في اتجاه المطالبة بالاستقلال الذاتي وفي أقصى حد إلى الانفصال. والواقع أن اللغة تتمتع، أكثر من أي عنصر ثقافي آخر، بقابليتها للاستخدام الدعائي التعبوي. ولذلك وجب حينما نواجه هذه الحالة أن نكون حذرين جداً.

صحيح أن هناك بعض الرموز، كالعلم والنشيد الوطني قابلة للاستخدام التعبوي في المناسبات التحريضية والوطنية والاحتفالية والرياضية. وتنطوي أسماء الأشخاص عند البعض على قيمة تعبوية قوية، من قبيل أسماء الزعماء القوميين. وهذه كلها علامات ثقافية خاصة بشعبٍ من الشعوب. كما أن أسماءَ الأشخاص والأماكن أو الطُّوبُونِيمْيَا نفسها قد تستخدم لنفس الأغراض الثقافية المرشحة للاستخدام التحريضي أو الاحتفالي. من قبيل هذا إعادة تأويل أسماء الأماكن مثل تطوان التي تعني تِّطاوين بالأمازيغية أي العيون الخ أو تفكيك التسميات القائمة وإعادة التركيب بالعودة إلى الأصل مثل فْرِيوَاطُو التي غيرت التسمية الأصلية إفري نواضو أي مغارة الريح. ويمكن للائحة أن تطول فتشمل برامج التدريس، وترسيم اللغة وتدريسها، وتداولها في المؤسسات، وإعادة كتابة التاريخ لإنصاف هذا الطرف أو ذاك، بل وتطرح بحدّة مسألةَ العلاقة بين اللغات والتقسيم الجهوي، بل وحتى الزي، والتحية، وكلمة الشكر. الخ

8

تضعنا هذه الحزمة الأخيرة من الموضوعات المسخّرة في الشعارات الهُويّاتية على سكة انبعاث الهوية الثقافية اللغوية الأمازيغية في المغرب. المهم بالنسبة إلي،

هو أن الهوية المغربية قد بدأ يطرأ عليها تعديل ليس في مكوّناتها، فهذه تتمتع بوجود موضوعي بل بعمليات إبراز بعضها والتشديد عليها وإخراج أخرى من الظل وخلخلة الأنظمة الإشارية الواصفة للواقع والأماكن والأشياء. إن إعادة التسمية هي بمثابة استعادة ملكية هذه الأماكن والأشياء، وانتزاع لها من المالكين الحاليين. والواقع أننا هنا بصدد خلخلة هُويتين وإعادة ترتيب الأوراق من جديد وإقامة نظام وقواعد لعبة جديدة يتحول فيها من كان بالأمس المالك لأغلب الأوراق، أو هكذا يُتَوهَّم، إلى لاعب لا يحتفظ إلا بوريقات قليلة. هو هذا نظام هوياتي جديد صاعد. يقوم على أنقاض القديم. خاصة وأن الهويتين موضوعتان ضمن نسق تعارضي. التشديد على عناصر دون غيرها يمنح هذه العناصر وجوداً مرئياً أو ملموساً لم تكن تتمتع به من قبل. نحن في خضم تعديل صورة الهوية «المغربية». هناك إذن محاولة «مندفعة» لإعداد خريطة جديدة للأنظمة الرمزية التي تضع في الصدارة العناصر الأمازيغية. ولا أعتقد أن المغاربة جميعاً يستقبلون مثل هذه المحاولات بالرضا والترحيب. إن بعضهم يمكن أن يلاحظ أن أشياء رمزية عزيزة تنتزع من بين أيديهم. بل قد يرى بعضهم أنها مطالب قد تبعث تخوف فئات من المجتمع. أقول هذا بغض النظر عن الحق والباطل في هذا. ففي النهاية هناك جانب عاطفي لا يلتف إلى الحقيقة بقدر ما يستقبل بحفاوة ما يشعل انفعالاته. وفي وسط الحشود لا يحكم الإنسان عقله بل يتبع الهوى الجماعي. في مثل هذه الأجواء ينتاب المرء التخوف. والحقيقة التي لا يلتفت إليها إطلاقاً وهي أن العملية لا تنطوي على خسارة. بل هناك ربح للأمازيغية والعربية على السواء. إن تقوية الأمازيغية سيغني لا محالة العربية نفسها عملاً بالمنطق الذي سبقت الإشارة إليه. تعافي لغة مجاورة يبعث القوة في جارتها. هناك من يتعمد اليوم في المغرب طرح النهوض بالأمازيغية في بنية تعارضية مع العربية. والواقع أن هذا ضلال مبيَّت. إذ لو كانت هناك ضرورة لمثل هذا التعارض فينبغي أن يكون مع الفرنسية. ومع ذلك كله فشخصياً أرى أن الفضاء الوطني هو أحوج إلى التشبث بمنطق الاستزادة اللغوية لا الاستئصال اللغوي. الاستزادة اللّغوية فرص إضافية متاحة ونوافذ مفتوحة لتقوية اللغات الوطنية، بل واللغات غير الوطنية. بل إنني أطالب بشكل استعجالي، لا إلى بتر اللغة الفرنسية بل إلى إدماج اللغة الأنجليزية لكي تتبوأ المكانة المستحقة باعتبارها لغة العلوم والتقنية والتجارة العالمية والسياسية والتواصل مع العالم كله وليس مع شذرات منه.

9

طرح المسألة اللغوية بهذه الصيغة يبيّن إلى أي حد كانت بعض المعالجات المتسرعة والمنطلقة من حسابات ضيقة لا ينقصها السداد فقط حسب عبارة أرسطو بل تنقصها الفضيلة الإنسانية. يقول أحد ناشطي الحركة الأمازيغية، محمد بُودْهَانْ :

«المطالبة باسترداد الهوية الأمازيغية لا ينفصل عن المطالبة بإقامة دولة أمازيغية، بالمفهوم الترابي [...]. النتيجة أن المطالبة بالاعتراف باللغة الأمازيغية والنهوض بها ورد الاعتبار لها، هو مطلب جزئي ولسني لن يغير شيئاً من هُوية الدولة، التي تبقى عربية في هويتها وانتمائها حتى عندما تستجيب هذه الدولة لكل مطالب الحركة الأمازيغية التي تخص اللغة الأمازيغية. فحتى على فرض أن الأمازيغية أصبحت كما تطالب بذلك الحركة الأمازيغية، لغة رسمية (وهي كذلك في دستور 2011) ومستعملة في التعليم والإدارة والقضاء وكل مؤسسات الدولة، إلا أن ذلك سيكون دائما في إطار دولة ذات هوية عربية واحدة، تعترف بالتعدد اللغوي الموجود لديها وهو ما سيستمر معه الإقصاء السياسيٍ وليس اللغوي للأمازيغية. لهذا يجب على الحركة الأمازيغية أن تنتقل من المطلب اللّسني إلى المطالبة بالدولة الأمازيغية. وهكذا تكون الأرض هي الأصل واللغة هي الفرع في تحديدهما للهُوية دون أن ينتقص هذا الدور «الفرعي» للغة شيئاً من أهميتها أو يجعلها عنصراً بسيطاً وثانوياً، بل تبقى دائماً وجهاً آخرَ للهوية لكن شريطة ارتباطها بالأرض التي هي مهد تلك اللغة وموطنها.فالأرض، كمكون للهوية، عنصر مستقل وموضوعي في حين أن اللغة عنصر فرعي وتابع. ومن جهة أخرى، إن الشعوب لا تملك إلا أرضا واحدة هي التي تنتمي إليها وتستمد منها هويتها» [1].

المسألة إذن ليست متعلقة بالثقافة أو اللغة وحسب. المسألة ليست هوياتية فقط، بل إن الأمر أكبر من ذلك بكثير. ما يريده محمد بُودْهَانْ هو المغرب في كلّيته كدولة أمازيغية. لا نستغرب بعد هذا أن يصف بُودْهَانْ معالجة أمين معلوف للهوية في كتابه الهويات القاتلة وهو يعي أن هذا الوصف ينطبق على تصوره للهوية الأمازيغية فنعته بالقول : "انتشار هذا المفهوم العامي لدى الكثير من المثقفين لا ينتقص شيئاً من مستواهم الفكري والعلمي-والدليل على ذلك أن أمين معلوف، الكاتب والمفكر المعروف وعضو الأكاديمية الفرنسية، يتبنى نفس الرأي التعددي للهوية في كتابه الهويات القاتلة" [2].

هذا النزوع الهوياتي المنغلق هو الذي جرّ بُودْهَانْ إلى مطالبة كل المثقفين المغاربة ممن يعتبر أنهم عروبيون إلى اعتناق الهُوية الأمازيغية. يقول بُودْهَانْ :

«الفرق بين كاتب ياسين والمثقفين المغاربة أن الأول استطاع التحرر من الاستلاب العروبي والتخلص من الوعي الزائف الناتج عن التعريب وتزوير التاريخ، ونجح في اعتناق الوعي الأمازيغي المصحح للتاريخ والمستعيد لحقيقة الهوية الأمازيغية، أما مثقفونا المغاربة، فما زالوا متمادين في وعيهم الزائف والشقي الذي يدفعهم إلى معاداة

1 محمد بودهان، **في الهوية الأمازيغية للمغرب**، منشورات تاويزا، 2013، ص ص. 17 - 18.
2 **نفسه**، ص. 10.

الأمازيغية، وإلى أن يكونوا عرباً أكثر من العرب، مما يزيد من شقاوة وعيهم الزائف [...] فلماذا لا يفعل مثقفونا وكتابنا «العرب» بالمغرب مثل كاتب ياسين «العربي» فيكتشفون حقيقة هويتهم أنهم أمازيغيون حقاً وأصلاً، وأن انتماءهم «العربي» المزعوم ليس إلا نتيجة استعراب وتعريب إجراميين في حق الشعب الأمازيغي بشمال إفريقيا» [1].

ويعلق عبد الله حمودي على هذا الكلام بقوله : «والظاهر أن بُودْهَانْ يمنح حقاً وأصلاً أمازيغيين للمغاربة العروبيين من دون الأخذ برأيهم، ثم تفيض حفيظته لكونهم لا يرغبون فيهما! وبعد الشتم والنعوت النابية، ترى ماذا قد يدبر بُودْهَانْ وأمثاله في حالة بلوغهم الحكم، قصد إقناعهم أو إرغام العروبيين على التنازل عن هويتهم لصالح هوية يجودون بها عليهم ؟» [2].

والحقيقة أن الجواب عند وِلْ كِمْلِيكَا : «ولأجل تنفيذ هذا المثال للدولة المنسجمة، عمدت الحكومات المتعاقبة خلال التاريخ إلى نهج مختلف السياسات أمام الأقليات الثقافية. إن بعضها قد تعرض بكل بساطة للمحو، إما بواسطة النفي الجماعي (وهو ما نسميه اليوم «التطهير العرقي»)، أو بواسطة الإبادة. في حين أن أقليات أخرى أرغمت على الاندماج كما أُرْغِمَت على تبني لغة ودين وأعراف الأكثرية، وفي حالات أخرى فقد اعتبر أفراد الأقليات مقيمين أجانب، يمكن أن يعرضوا للتمييز الجسدي والتمييز العنصري، كما يمكن أن يتم تجريدهم تبعاً لذلك من الحقوق السياسية» [3].

والحقيقة أن الفكر التوتاليتاري الشمولي وأنظمة الفصل العنصري بجميع ألوانها هي من تعتبر الهُوية أحادية. وفي كل الأحوال فلا يمكن إطلاقاً اختزال الظواهر الإنسانية إلى أحادية.

1 نقلاً عن عبد الله حمودي، **الحداثة والهوية، سياسة الخطاب والحكم المعرفي حول الدين واللغة**، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 2015، ص ص. 213 - 214.
ونجد عند إبْراهِيم أَخَيَّاط نفس اللون الفكري حينما يقول : «والأمازيغ باعتبارهم مجموعة بشرية كبيرة تسكن ما يقارب من ثلث القارة الإفريقية لهم فكر خاص. وهذا الفكر الخاص الأمازيغي هو جزء من الفكر الغربي، بصفة عامة، الذي يبتدئ من بداية حوض البحر الأبيض المتوسط نحو الغرب. فالفكر الأمازيغي هو امتداد للفكر الغربي؛ لأن الفكر يسير مع الخطوط العريضة للكرة الأرضية؛ من الشمال نحو الجنوب. ولهذا نجد أن حضارة البحر الأبيض المتوسط، فكراً وحضارة، تندرج ضمن هذا الفكر الغربي؛ بسبب وجود احتكاك عبر التاريخ بين شمال البحر الأبيض المتوسط وجنوبه. ومن هنا تميز هذا الفكر عن الفكر المشرقي العربي...» «ونحن ضد من يقول إن الهوية المغربية متعددة. ومن يقول هذا الكلام هو من يعادي الأمازيغية!»

2 عبد الله حمودي، **الحداثة والهوية، سياسة الخطاب والحكم المعرفي حول الدين واللغة**، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 2015، ص, 215.

3 Wil Kymlicka, **La citoyennté multiculturalle, Une théorie libérale du droit des minorités**, traduit de l’anglais par Patrick Savidan, editions la découvertes, Paris, 1995. pp. 9-11

وفي الحقيقة فمن الإنصاف الاستشهاد بما يقوله عبد الله العروي في هذا الموضوع : ’’اللغة تواصل. اللغة عملة. بعضها محدود وبعضها واسع الرواج‘‘.

«من يتكلم الأمازيغية فقط كمن يملك نقود سوس. من يتكلم العربية المغربية كمن يملك دراهم حسنية. من يتكلم الفرنسية أو الإسبانية كمن يملك الفرنك أو البسيطة (قبل وجود الأورو). ومن يتكلم الإنجليزية كمن يملك الدولار. واضح ماذا يستطيع أن يقتني كل واحد من هؤلاء.

المطلوب منا، في وضعنا الحالي، إذا استمعنا إلى دعوة من صنعتهم اللغة أو الأنثروبولوجيا الثقافية وليس الاقتصاد، هو أن نملك كل هذه العملات. هل هذا الأمر في مقدورنا ؟

وإذا لم يكن فالنتيجة الحتمية أن يتجزأ المجتمع تجزئة جديدة تضاف إلى التجزئات السابقة [...] لكن إذا كان التمايز أمراً متوقعاً فالتعايش ضرورة قائمة. على أي أساس ؟ على أساس العملة الأكثر انتشاراً وقبولاً أي على أساس اللغة الملازمة لتلك العملات» [1].

يطرح العروي بشكل إيحائي غير مباشر حلاًّ مثيراً وهو اعتماد الإنجليزية وإنزالها في قمة الهرم. وجعل العربية والأمازيغية مجرد روادف لها. هذا الاختيار يقوم على اعتبارات اقتصادية أساساً. وهي اختيارات يوحي العروي بأنها صعبة إن لم تكن مستحيلة.

10

والحقيقة أن مثل هذه الآراء تتعارض تعارضاً تاما مع محتوى البيان الأمازيغي الذي وقّعه 129 من المثقفين والشعراء والفنانين ورجال الأعمال الأمازيغيين والذي رفع إلى الديوان الملكي التماساً لرفع الحيف الذي تعرضت له الأمازيغية. إننا نقرأ في البيان :

«إن اللغة العربية بالنسبة إلينا، نحن الأمازيغ، غنمٌ وكنز ثقافي ورثناه عن الذين خدموها من أجدادنا، عن الجزولي وابن معطي وأجروم والحسن اليوسي، وغيرهم، ولم نأخذها عن عقبة بن نافع ولا موسى بن نصير، ولا يزيد أبي مسلم. وفاؤنا لمواقف

1 عبد الله العروي، **ديوان السياسة**، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، 2010. ص. ص. 58 - 59.

أجدادنا من العربية هو خير ضمانٍ لاستمرارنا في خدمتها والتعلق بها، لأنه مفتاح التفقه في الدين، وهي أمتن الروابط التي تربطنا بإخواننا العرب في المغرب والمشرق» [1].

ويقول : «نحن الأمازيغ إخوان العرب حيثما قطنوا، بحكم انتمائنا إلى الأمة الإسلامية، وبحكم الأواصر القوية التي تربطنا بهم، وبحكم التاريخ المشترك المطبوع بالتآزر في السراء والضراء؛ نقاسمهم آمالهم، ونناصرهم في كل قضية عادلة.

أما مواطنونا المغاربة الذين يعتزون بعروبتهم، كما نعتز نحن بأمازيغيتنا، فنحن وإياهم ذات واحدة، لا ينبغي أن يفتخر منا ولا منهم بالنسب أحد، لأن الاعتداد بالأرومة دليل على الخمول وتحايل من أجل نيل الرفعة والجاه والمال دونما جهد ولا عمل [...] إننا نؤمن بأن التنوع غنى، وأن الاختلاف مشحذة للهمم، ونرى أن «الأحادية» مضيعة لفرص التفتح والازدهار والتمدن؛ وما الوحدانية إلا للبارئ الذي «لا يغفر أن يشرك به» [2].

إن البيان يتحدث بتقدير كبير للعربية والماضي المشترك بين العرب والأمازيغ والتآزر الجميل والأحلام المستقبلية المشتركة، بل إنه ينظر إلى الأمازيغة كما العربية باعتبارهما مكونين أساسيين من مكونات الهُوية المغربية. بل الأكثر من هذا أن البيان لا يعتبر الهوية أحادية، بل تعددية، يتعايش في إطارها الأمازيغ والعرب في تآلف وانسجام تامين، بل يذهب إلى أن الأحادية لله وحده.

ويذهب حسن أوريد مذهباً متميزا بالحديث خارج البناء التعارضي عربي- أمازيغي :

لم تكن عروبتي وأمازيغيتي متضاربتين. وكذلك كان واقع الحال في وجدان مواطنيي.. لكن الأمر لم يكن كذلك في رؤى نشطاء الإحياء الأمازيغي ولا لدن معتنقي القومية العربية. بين هؤلاء علاقة ارتياب. بل عداء..» [3].

بل إننا نقرأ في الظهير المحدِث والمنظم للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية الصادر سنة 2001، ما يلي :

«واستناداً إلى خطاب العرش الذي وجّهناه إلى الأمة يوم 30 يوليوز 2001، بمناسبة عيد العرش المجيد والذي أبرزنا فيه الطابع التعددي لهويتنا الوطنية كما يلي :

1 **البيان بشأن ضرورة الاعتراف الرسمي بأمازيغية المغرب**، مارس 2001، جمعية أسيد الثقافية، مكناس. ص ص. 13 - 14.

2 **نفسه**، 19 - 20.

3 **فيروز المحيط**، «التقديم»، ص. ص. 9 - 10.

«أما التعددية فلأنها بنيت على روافد متنوعة أمازيغية وعربية وصحراوية وإفريقية وأندلسية، ساهمت كلها وبانفتاح وتفاعل مع ثقافات وحضارات متنوعة في صقل هويتنا وإغنائها» [1].

11

وعلى عكس التصورات الأحادية التي يتصور القائلون بها أن خاصة الإنسانية مقصورة عليهم حينما يزعمون، حسب ما يرى كلود ليفي سْترُوسْ : «أن الإنسانية تتوقف عند حدود القبيلة أو الجماعة اللغوية وأحياناً عند حدود القرية، إلى الحد الذي تشير فيه أعداد كبيرة من السكان إلى نفسها باسم يعني «الناس» وأحياناً [...] «الطيبون» و«الممتازون» و«الكاملون»، الشيء الذي يعني أن القبائل الأخرى والمجموعات والقرى لا تشاطرها هذه الفضائل ولا الطبيعة الإنسانية، ولكنهم يتألفون في الأكثر من «السيئين» و«الأشرار» ومن «قردة الأرض» أو من «بيض القمل». وتذهب أخيراً إلى تجريد الأجنبي من أدنى درجات «التحقق الواقعي» باعتبارهم «أشباحاً» أو «مظاهر». [...]

«وبدون شك فإن الأنساق الفلسفية الكبرى والدينية التي أفرزتها الإنسانية ـ سواء تعلق الأمر بالبوذية أم بالمسيحية أم بالإسلام أم بالعقائد الرواقية أم الكانطية أم الماركسية ـ قد ناهضت باستمرار هذا الضلال» [2]. هذا النقد موجه لمن يعتبرون ثقافتهم هي وحدها الإنسانية أما الآخرون فهم مجرد «سفلة» و«أشرار» و«قردة الأرض» أو «بيض القمل»[3].

1 الظهير المحدث والمنظم للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 29 رجب الخير، 1422 هـ. الموافق لـ 17 أكتوبر، 2001 م. ص. 1.

2 Claude Levy Srauss, **Race et histoire**, ed. Denoel Gontier, Paris, 1961, p. 22

3 Claude Levy Srauss, **Race et histoire**, pp. 20-21

تجليات الثقافة الأمازيغية في الآداب

جدل الكتابة والهوية : حفريات نصية

بشـيـر الـقـمـري

1. قضايا وتصور ومتن

قضايا مقاربة الأدب المغربي قضايا لا حصر لها، وسواء تعلق الأمر بهذا الأدب مكتوبا بالعربية أو بالأمازيغية أو بلغات أخرى، كاللغة الحسّانية أو اللغة الفرنسية وسواهما داخل المغرب وخارجه، فإن هذا الأدبَ يحتاج إلى تأمل جديد بمزيد من الوعي المعرفي والنقدي نظريا في المنظور السوسيولوجي العام في الجامعة المغربية كما في الإعلام بشتّى مراتبه مما يعني أن هناك واقعا ثقافيا جديدا أصبح يفرض نفسه في تصّور هُوية هذا الأدب من حيث إنه أدبٌ متعدد اللغات، متنوع الأشكال، متشعب الموضوعات، خصيب المتخيّلات، قوي التعبير عن الإنسان المغربي بكل تاريخه ومجتمعه وذاكرته، في الماضي والحاضر، وبما يعتمل في حياته الخاصّة والعامة.

هذه سمة أولى، أما السّمة الثانيةُ التي تفرضها أيّة مقاربة مفترضة وممكنة، بالمعنى العلمي هذه المرّة، فهي أن الكثيرَ من التصورات التي ارتبطت بدراسة هذا الأدب، خاصة في الجامعة المغربية، تستدعي المراجعة نظرا للعديد من الأحكام النقدية والمعرفيةِ والثقافية التي لم تعد قائمة بنفس الحمولة التي كانت عليها منذ عقود، يُضاف إلى ذلك، وهذه سمة ثالثة، إهمال العديد من الجوانب في دراسة هذا الأدب، إلى جانب إهمال العديد من النصوص والظواهر والكتاب من شعراء وقاصّين وروائيين ومسرحيين، هذا إذا ركّزنا على الأجناس أو الأنواع الأدبية المعترف بها رسميا داخل مؤسسة الأدب، أما إذا اتجه الاهتمام إلى غيرها كالأدب الشعبي أو الشفوي (الشفهي)، فإن الهوة تتّسع بين الدراسة والأدب لولا بعض البحوث الجامعية الأكاديمية المنجزة القليلة والنادرة، ثم علينا ألا يغيب عن تصورنا الكثير من القضايا المرتبطة بهذا الأدب، منها كتابة المرأة بما تقترن من فعالية في تصور العالم المادّي والرّمزي من حيث بلاغتها ومتخيلها في مواجهة الكتابة الذكورية المغلقة في الغالب، كتابة المرأة بهذا المعنى كتابة مضادة

وتعبر عن مأزق متلبّس بهُوية غيرِ مكتملة شأنها في ذلك شأن الكتابة الذكورية التي تفرض نفسها بغير حق لأنها أيضا كتابة غير مكتملة وهي تكتفي بذاتها مما يقودها إلى العزلة رغم انتشارها الكاسح.

هل الكتابة من هذا المنظور الإشكالي، هوية منشطرة ؟

الكتابة، كما أتصورها، هي أصلا هُوية، اختيار، وكل كاتب، وكل كاتبة، عندما يكتبان، عندما يختاران هذا النوع الأدبي أو ذاك، هذا الشكل أو سواه، يراهنان على إمكان الحضور لمقاومة الصّمت والغياب. ومن ثم : تتحوّل الكتابة إلى فعْلٍ عن طريق ما تمنحه اللّغة من ممكنات ومن أفق جمالي في تمثل الذات والمجتمع والتاريخ داخل صيْرورةِ الوجود المادي والرمزي بنوع من التّصعيد والتّسامي، ويأتي هذا النص ليعمّد هذا الفعل وهذه الصيرورة. هذا يعني أن النصّ لا يأتي من فراغ، وإنما من أخذ وردٍّ، من محو، من إقصاء وتشطيبٍ، من تكرار أو إلغاء، من مجاهدة، من مكابدة، من تحديق في الضوء أو في السّديم، من نظر في المرايا وفي الطين. الهُوية أيضا مرايا، كما النص عندما نكتب لا نريد أن نشبه أحدا ولا أن يشبهنا أحد. هذا يعني أن الكتابة اختلاف، بحث عن الاختلاف بكل ما يوفّره هذا الاختلاف من ضرورة ومساحة أو مسافة في الكتابة. بهذه اللّغة أو تلك، بهذه اللّغة وتلك، علما أننا لا نكتب باللّغة، بل نكتب اللّغة.

طرائقُ الكتابة كما الأساليب واللغات والأشكال والأنواع الأدبية كثيرة ومتعددة. الهويةُ شأن آخر لأنها لا تتشكل دفعةً واحدة، تبدأ فطريا ثم تنمو، فتتنامى بالتدريج إلى أن تكسب معناها، إلى أن تكتسب المعنى الذي تريده وترضاه وتحدده، الهوية لا تموت ولا تتلاشى، كما الكتابة أيضا، ولا يقتلها إلا الانغلاق، ذلك الاحتباس الحراري للوجود، لنقل : ذلك الاختناق الذي يودي بكل ثقافة أو كتابة على السّواء. عندما تتلاشى الهوية، تتلاشى الكتابة أيضا أو تتفسخ تدريجيا، تصبح مجرد ذكرى للتّحسر والرّثاء والبكاء، لذلك أتصور أن بين الكتابة والهُوية تمتد جسورٌ ومسالكُ عبور مفتوحةٌ لإدراك مدى التّعالق بين فعل الكتابة ومفعول الهوية إذ تنهض بينهما شتى ضروب وصور الحوار والتفاعل : الهوية تمدّالكتابة بالزّخم الأكسيولوجي والمعرفي والجمالي والنفسي، والكتابة تنعش الهوية، تقوّيها وتشدّ أزرها.

لكل هذه القضايا والتصورات التي طرحتها منذ بداية هذا العرض اخترت بعض النصوص الروائية-السردية للكشف أومحاولة الإبانة عن جدل الكتابة والهوية من خلال حفرياتٍ نصِّية مفتوحةٍ : الجدلُ الذي أعنيه هو جدلٌ ثاوٍ ومحايثٌ في النصوص المختارة

بالمعنى العام للجدل أي اعتبار النص هو الركن الأساس في معادلة بين طرفين على الأقل أو عدة أطراف هي على التوالي : الكاتب، النص، القارئ، تارة الكاتب-النص، تارة النص- القارئ، تارة الكاتب-القارئ، تارة كلها مجتمعة، تارة أخرى هي الكاتب– الكتابة «داخل النص–خارج النص، أما مضمون الحفْريات فالمقصود هو ممارسة نوع من القراءة المعقولة لما هو عليه النص من أردية تتعلق باللغة وبفعل الكتابة وبنموذج السرد والمحكي والشخوص والفضاءات.

هذه النصوص هي على التوالي :

أولا : نص البرزخ للكاتب عُمر والقاضي (رواية، م. النجاح الجديدة، البيضاء، 1996، 109 ص).

ثانيا : نص جنوب الروح للكاتب محمد الأشعري (رواية، م. الرابطة، البيضاء، 1996، 173 ص).

ثالثا : نص الواحة والسراب للكاتب كمال الخمليشي (رواية،م.الفنك، البيضاء، 2011، 217 ص).

رابعا : نص بعيدا عن بوقانا للكاتب عبد الحكيم امعيوة (رواية، م. اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 211،2007 ص).

2. مقاربة أولية : حول اللغة

ما الذي ينطوي عليه هذا المتن السردي الروائي ؟

إنه متن كتبه روائيون مغاربة ينتمون إلى جهة الريف، فعمر وَالقاضي (ولد في منتصف الأربعينات في مدينة الناظور ثم درس بها وبالعرائش وبفاس)، شأنه في ذلك شأن عبد الحكيم امعيوة الذي ولد بدوره في الناظور في نهاية الستينات لكنه اتجه في دراسته علميا إلىأن تخرج طبيبا، بينما أقبل عمر والقاضي على التدريس في الدار البيضاء إلىأن تقاعد. بدأ هذا الأخير قاصّا كما فعل الثاني الذي أصدر سنة 2002 مجموعة فوق المياه الزرقاء (م. مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، البيضاء، 108ص)، ولعمر والقاضي نصوص روائية أخرى هي : الطائر في العنق (المركز الثقافي العربي، 1998)، رائحة الزمن الميت (2000)، الإبحار إلى إيثاكا (2011)؛

إلى جانب مجموعتين قصصيتين هما : سوء الظن (2004) وآبار الليل (2009)، وله أيضا الجمرة الصّدئة (سيرة روائية، 2007).

محمد الأشعري (من مواليد بومندرة، سنة 1951)، يجمع بين الشعر والكتابة الصُّحُفيّة والقصة القصيرة والرواية، له عدة دواوين شعرية ضمّنها سنة 2005 كتابه أعمال كاملة (387 صفحة)، وله مجموعة قصصية هي يوم صعب (1990)، أما النصوص الروائية فهي بالإضافة إلى جنوب الروح، رواية القوس والفراشة (2010)، رواية علبة الأسماء (2014)، ثلاث ليال (2017)، وقد اعتمدت روايته الأولى في المتن المدروس لأن مدارها حياة الريف، منذ العقود الأولى من القرن الماضي إلى غاية ماقبل الاستقلال وبعد ذلك بقليل من خلال مسقط رأسه، ولأنه – الكاتب – ينحدر من تْفارْسيت التي تقع جنوب أنوال، بين (بن طيّبْ) و(الدْريوش) في الطريق إلى ميضار، وكلها، كما نعلم، تشكل عصب وسط الريف، لكنها تعتبر مداره الحقيقي على امتداد منتصف القرن الماضي بحكم تكتل القبائل التي ساهمت إلى جانب آيت ورياغل ، بقسط وافر في الكفاح ضد الاستعمار الاسباني كما تشير إلى ذلك الكتابة التاريخية المعاصرة والكتابة التي سبقتها بما في ذلك الكتابة الكولونيالية [1].
كمال الخمليشي من مواليد مدينة تاركيست 1954، له ديوان شعر هو خريف الأقنعة (2003)، ورواية حرث النسيان (2003)، وكتاب الحداثة ونكبة المعنى (نصوص مترجمة، 2004).

بين النصوص التي اخترتها تتأسس علائق من الاتصال والانفصال بشكل محسوس وملموس، فكلّها مكتوبة بالعربية، لكنها ليست عربية واحدة من منظور أدبي أسلوبيا : لغة محمد الأشعري، لغة جنوب الروح بالأحرى هي أقرب إلى اللغة المشتركة بين الكتاب المغاربة وإن كانت تتحرر في الكثير من تجلياتها من القوالب الجامدة المنهكة، فهي لغة مفتوحة متحركة، وتتجدد بلاغتها على امتداد تمثل العالم بنفس شعري في الوصف والسرد. قريبا منها نجد لغة نص بعيدا عن بوقانا لعبد الحكيم امعيوة وإن كانت بدورها تأتي أكثر ميلا إلى اللغة التسجيلية، بينما تميل لغة نص الواحة والسراب لكمال الخمليشي إلى التعتيق (l’archaïsation) بالمعنى البنيوي الأسلوبي خاصة بالنسبة إلى

1 المصادر والمراجع والأبحاث كثيرة في هذا الباب، لكننا نفضل الإحالة إلى مرجع واحد لإحاطته ودقته واستيفائه بصدد حرب الريف (انظر : جرمان عياش، أصول حرب الريف، ترجمة : محمد الأمين البزار، عبد العزيز التمسماني خلوق، الشركة المغربية المتحدة، الرباط، 376 ص، 1992).

القاموس الإيروسي[1]. لغة عمر والقاضي في نص البرزخ تنهل من لغة النثري الشعري وتميل أحيانا إلى لغة/لغات الشعارات وكأن الأمر يتعلق بكتابة مانيفستو بيان سياسي لتمرير خطاب الإدانة والاحتجاج والتمرد، التمرد أصلا على الكتابة الأدبية النمطية الجاهزة بكتابة تشيد لنفسها طعما أخر لم يكن معهودا اللهم إذا استدرجنا للمقارنة كتابات ونصوص الدادئيين والسورياليين وكذلك لغة الشعر النثري في كتابة بعض الشعراء – الناثرين في الستينات وبعدها بقليل[2].

هكذا يتضح، من أول مسح لغوي أسلوبي، إن ما يوحّد نصوص هؤلاء الكتاب هو ما يفرق بينهم، لأنهم لا يستظلون بمظلة لغوية مشتركة، بل ينزع كل واحد منهم إلى ما يشتهيه في تطويع لغته الروائية الخاصة بحسب ثقافته وميولاته وعلائقه المتنوعة مع

---

1 نسبة إلى إيروس (eros)، يطلق عليه أيضا لدى الرومان كوبيدون أو أَمور : اله الحب (را : أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، م. العروبة للطباعة والنشر والإعلان، ط : 2، القاهرة، 1988، ص 20 / 21)، والمقصود ...''الإروسية (l'érotisme) هو النزوع إلى ضرب من ضروب الإتيان بمعجم جنسي أو وصف الأعضاء الجسدية الجنسية لدى المرأة والرجل أحيانا، كما يمكن أن يرتبط بخطاب يدور في فلك الغواية والإغراء والشهوانية في أي كتابة تخييلية كالرواية مثلا أو في كتابات ثقافية أوسع وأشمل نذكر منها في التراث العربي كتاب : صفات الحسن والجمال وسمات الملاحة والكمال (علي بن عبد الرحمن بن هذيل الأندلسي (ت : 812 هـ)، تح : أحمد بوغلا، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2013، 196 ص)، وكتاب les délices des cœurs ناهيك عن نصوص أخرى متداولة معروفة. أما بالنسبة إلى ورود هذا في نص الواحة والسراب فنشير إلى أمثلة منها : تتمصص قلفتي وثمرتها (ص 15)، ''تحث حركات حفرتها'' (نفسها)، تستلهز ذكري (نفسها)، ينحت ثغاريره (ص 27)، تبانها الشفيف العابر لكظرها ومفرق رجليها (ص 31)، ''تلتذ باعتصار ثندوئتي'' (ص37)، كلما علوتها علا تأوهها واحتد زحيرها (ص 41). التعتيق l'archaïsation يندرج في البحث اللساني لدى البنيويين المرتبطين بالمنهج الوظيفي بالمعنى العام (را :
le langage, centre d'étude et de promotion de la lecture, paris, 1973, p : 35.
أما العتاقة فنربطها، إجمالا بما تصدر إلينا من تصورات الباحث الروسي ميخائيل باختين، وقد استفدنا منها في بحثنا (راجع : بشير القمري، شعرية النص الروائي، شركة البيادر، الرباط، 1991، 219 ص).

2 - يسري هذا التصور على مجمل النص إلى حد انتشار المحكي لصالح لغة عارية (أمثلة :
- ص 7 : ''نحن في عالمنا العربي نزرع الكآبة، نحصدها، بدون مواسم معينة، محكوم علينا أن نستهلكها، أنواع وأصناف من الكآبة من عبد الناصر إلى بنبركة''.
- ص 9 : ''لم نر ذلك أبدا. لا من قبل ولا من بعد. تلك كانت أمواج غضب حقيقي، وكان الفقد الملعون في الكتب المقدسة وفي الكتب المدرسية. في ذلك الزمن الجميل القاسي. ملعونة ومباركة أنت، يا دارنا البيضاء''.
- ص13 : كانت الأمور مشاعة. كل يأخذ حقه. حسب الحاجة. كنا قرى هادئة وقبائل وعشائر متضامنة، حتى أصبحنا أمة. لكن أية أمة ؟! أمة توزع حزنا وتستهلك حزنا. أمة تتهاوى يوما عن يوم، لذلك أحن إلى روساذير (اسم مليلية قديما)''.
- ص 21 : ''قلت : سلاما حبيبتي. أجل كنت حبيبتي. آتيك في المساء وأرجع مع آذان الفجر. أترك سيفي مسلولا، تحسبا لكل طارئ، يحميك في غيابي. أسمع صوت العرب الآتي من القاهرة. أخي كل مكان. من المحيط إلى الخليج...''.
هذا مقابل انسيابية لغة النصوص الثلاثة الأخرى التي تفضل التخفيف من حدة التوتر الأسلوبي لصالح هدنة بلاغية قوامها التوازن التعبيري في صياغة لغة النص.

النسق العام للكتابة كما تعتمل في الحقل الإبداعي الأدبي في المغرب لغويا على إيقاع التحول العام والخاص الذي عرفته الكتابة.

3. تناصات :

موضوعة الجنس قاسم مشترك بين النصوص المؤشر عليها، وتشكل هذه الموضوعة وفق استراتيجية نصية محتشمة، إن صح التعبير، بل بنوع من الطهرانية المغلفة، لدى عمر والقاضي وتجنح لدى محمد الأشعري، في جنوب الروح، نحو شفافية أسلوبية أكثر إغراء وغواية، أما في نصي الواحة والسراب وبعيدا عن بوقانا فتميل - موضوعة الجنس- إلى الكشف علانية عما يحدث بين الرجل والمرأة، بين الذكر والأنثى كما نجد داخل أحد النصوص المركزية داخل متوالية (متواليات) الرواية العربية ونقصد به موسم الهجرة إلى الشمال (1966) للكاتب السوداني الطيب صالح، وكذلك في نصوص الكاتب المغربي محمد برادة منذ لعبة النسيان (1987) حتى نص موت مختلف (2016). وفي هذا المنحى يذكرنا نص كمال الخمليشي، من خلال مبناه ومعناه بفيلم الموت حبا mourir d'aimer من حيث موضوعة الحب بين التلميذ (سامي) ومعلمته (جانيت) إلىأن يبلغ سن اجتياز شهادة الباكالوريا وتغادر هي المغرب، مدينة الحسيمة بالتحديد، نهائيا، أي حوالي ثلاث سنوات، بينما تستدعي رواية جنوب الروح ممارسة نوع من الحفريات النصية لمعرفة الطريق لما هو قريب – بعيد من الواقعية الشعرية أو الواقعية السحرية لدى كتاب الرواية في أمريكا الجنوبية (أمريكااللاتينية)، وأقرب نص روائي يحضرني في هذا المضمار نص – رواية دروب الجوع للكاتب البرازيلي جورج (خورخي) أمادو (تر : بهجت شعيب، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 255) بحكم موضوعات الهجرة والجوع والموت. نص الواحة والسراب يذكر بفيلم بالأبيض والأسود كما أسلفنا رغم أنه ينتظم ضمن متوالية روائية صغرى أو تابعة هي ما يسمى «رواية التعلم» (roman d'apprentissage، بينما يكاد نص جنوب الروح يستوحي «تغريبة» آل الفرسيوي في انتقالها من الريف إلى زرهون بعد حرب أنوال، قبلها بقليل، للحلول في بلدة بومنْدرة، مسقط رأس الكاتب، أما نص بعيدا عن بوقانا، من حيث حضور موضوعة الجنس، ففيه بعض ملامح الزمن الموحش (1971) للكاتب السوري حيدر حيدر، إلى جانب طبيعة السرد والخطاب اللذين يصدرعنهما السارد (مُحمّادي)، الشخصية المحورية، في حق زليخة، كما التعبير عن الفضاءات المتوزعة بين مدينة الناظور وبني أنصار ومدينة مليلية.

إلى جانب هذه العناصر المركبة والمكونة للنصوص (اللغة، الجنس، الخطاب)، يوجد أو يكمن عنصر ملحّ يخترقها هو عنصر الخطاب السير ذاتي، حيث يتماهى السارد غالبا مع الكاتب ـ المؤلف، باستثناء نص جنوب الروح الذي يخفف نسبيا من حدة هذا التّماهي بخلاف ما نجده لدى كمال الخمليشي وعبد الحق امعيوة، ويحتاج هذا إلى تفصيل أدق عندما نفكر في مسألة علاقة (علائق) الرواية بالتخييل الذاتي (l'auto-fiction) متعلقا بنزعة النص في علاقته بصاحبه (كاتبه) وبسيرته الفعلية والثقافية والإبداعية، أي التكوين في ارتباط مع التكون، أي شخصية الكاتب وشخصية النص من حيثُ تشكل السرد والشخوص التي يصبح السارد كائنا نديا للكاتب المؤلف وليس تابعا له حرفيا.

4. برج بابل مصغر.

أين تكمن الهُوية في كلِّ هذا المسارِ ؟

إنها قائمة، أولا في الارتباط بذاكرة الريف تاريخيا، اجتماعيا، ثقافيا، لغويا، حيث تحضر الثقافة الأمازيغية بما يناسب سياق النص الروائي كما في نصي جنوب الروح وبعيدا عن بوقانا، وتقل في نص البرزخ ونص الواحة والسراب ، وكما تحضر في هذا الأخير اللغة الفرنسية من حين لآخر، فإنها في نص عبد الحكيم امعيوة تعوض باللغة الاسبانية واللغة الألمانية أحيانا، خاصة في حوار الشخوص وفي استشهادات السارد – الشخصية المحورية مما يعمق حضور الملمح السّيري بشكل لا يردّ، لأن صاحب نص بعيدا عن بوقانا عاش في ألمانيا فترات متقطعة ويتكلم اللغة الألمانية بطلاقة، كما يتحدث باللغة الفرنسية التي درسها في مدينة الناظور، ويتحدث باللغة الاسبانية التي استوعبها في فضاء هذه المدينة وفي مدينة مليلية وفي أرباض المدينتين معا.

اللغة الأمازيغية الريفية نادرة الحضور في نص البرزخ وإن كان حنين ما يشد السارد إليها ولو من منظور الإلحاح النفسي والوجداني والثقافي لتمثلات الثقافة الأمازيغية المحلية في محيط مدينة الناظور ومدينة مليلية. أما في نص جنوب الروح فهي الأمازيغية – حاضرة شذريا، نمثل لذلك بـ «آربي إذايّي يوشين أوار إينو أيسكذ» (ص 68) (الله هو الذي أعطاني كلامي مستقيما). أحيانا : تمتزج الريفية بالاسبانية : «بوينا سويرتي أثاومات» (حظ سعيد يا أخي) كما نجد في نص بعيدا عن بوقانا (ص 28)، لكن غالبا ما تميل لغة النص الروائي إلى اللغة الإسبانية وحدها، خاصة في حوار الشخوص : «بونينو اي ذوليسي/كوم كييريس سينيور/أونا كوبيتا ماركيس،

بورفابور» ص 39 : جيد أو جميل وحلو أو عذب/كما تريد يا سيدي/كؤيس أو قُديح من ماركيس نوع من النبيذ عافاكم) [1]، وهناك أمثلة لحضور اللغة الألمانية، لكنها ليست كثيرة الورود [2]، غير أن حضور المناخات الألمانية وارد إلى حد ما عبر إحالات السارد هنا وهناك، ولأن كتاب النصوص الروائية المعتمدة في الطرح والمساءلة والتحليل مزدوجو اللغة (العربية والفرنسية بالتحديد)، فإن الارتباط بذلك هو الذي يقود دفة الكتابة بحكم المشترك الثقافي والسياق العام للهوية اللغوية التي تستضيف أيضا اللغة الأمازيغية باعتبار الارتباط الذاتي بها مما يحيل على ظاهرة تعدد اللغات مع تمييز هذه الظاهرة عن مفهوم التعدد اللغوي كما يلح على ذلك البنيويون الوظيفيون : الأول ظاهرة نصية أسلوبية، بينما الثاني، حسب ميخائيل باختين (1895 - 1975) ظاهرة إيديولوجية (فكرية) تدور على ألسنة الشخوص في تصورها للعالم حولها داخل النص وخارجه بالمعنى الثقافي الخاص بكل شخصية، وبذلك يتحول التعدد اللغوي إلى شبه صراع أو تضاد أو تقابل مما يثري النص الروائي ويقويه ويمنحه صفة الخصوصية والتميز والإضافة.

عمر والقاضي يذكر بماكبث والمتنبي ولوركا ودانتي والمعري، كمال الخمليشي يستنفر ألبير كامو : وقعت عيني في منزل معلمته جانيت على كتاب فوق حقيبة قديمة ملقاة على الأرض بها أثواب رثة كانت رواية الغريب لألبير كامو في طبعة رديئة تآكلت أطرافها، بدأت أتصفحها دون أن أستسلم لقراءتها» (الفصل 7، ص 54)، «تقدمت نحو خزانة للكتب بمدخل الصالون (دائما في بيت جانيت)، أخذت منها كتاب «حكم وأمثال» للأديب والسياسي الفرنسي لاروشوفوكو بدأت أتصفحه» (الفصل 31، ص 236). وحده محمد الأشعري في جنوب الروح يكتفي بذاته صوريا، لكنه، في مقابل ذلك، يغوص في التاريخ الثقافي العميق لجهة الريف ويعرج على وقائع وأحداث حرب أنوال والمقاومة : «وبدأت الاعتقالات والتفتيشات وظهر جيش التحرير ثم الاستقلال وتبادل الناس التهم بالخيانة واختطف بعضهم بعضا وظهرت تقاليد جديدة مثل عيد العرش والبذلة العسكرية والنشيد» (الفصل 5، ص45 / 46) : محكي هذه الرواية يتعلق برصد التاريخ الثقافي الشعبي الريفي، لكنه يمتزج برؤية

1 الأمثلة كثيرة في هذا الباب : «ذي فيرذاذ/كي! أميگو (صحيح)/ ماذا أيها الصديق (ص 40)، «بيين ڤنيذو (مرحبا) گراسيا (شكرا)، (ص 410)، آستابرونتو (حرفيا : إلى ما بعد)، لكن هي «إلى اللقاء» (ص 46)، والغالب في ورود مثل هذه «الشذرات» اللغوية بالإسبانية أنه ظاهرة معتادة في التواصل اليومي لدى الساكنة حتى داخل فضاء مدينة الناظور بين المتعلمين وأصحاب الحرف والعامة، بل حتى داخل الأسر.

2 انظر ص :167، وقبلها ص97 (مثلا)، مما يؤكد تدخل ذاتية الكاتب علاقته مع الكتابة وتدخل السير ذاتي في صقل ما قد نسميه «ثقافة الكاتب». بهذه اللغة أو تلك وجعل هذه الثقافة توجه دفة الكتابة والوعي بالعالم عبر صوت السارد، خاصة عندما يمتزج هذا الأخير افتراضيا مع صوت المؤلف في نماذج روائية تستدرج السيرذاتي.

تجنح نحو الأسطورة والخرافة بحكم أن جنوب الروح تنتمي نظريا إلى أفق «الرواية الجديدة الجديدة» في المغرب إن كانت في تقدير واكبت من خلال متخيلها وطرائق كتابة هذه الرواية، تحولات الرواية المغربية على اكثر من بعد جمالي ورؤيوي مع ملاحظة ان النصوص الروائية المغربية عموما نادرا ما يتوفر فيها هذا التعدد اللغوي (plurilinguisme) باستثناء تجربة محمد برادة أم محمد الأشعري في نص ثلاث ليال مثلا أو في نص القوس والفراشة بينما يحفل المتن الروائي في المغرب بنصوص يمكن أن نهتدي فيها إلى مظهر تعدد اللغات (pluralité des langues) من خلال لغة الكتابة.

جنوب الروح، كما البرزخ، واكبتا تنامي تراكم الرواية المغربية المكتوبة بالعربية[1]، حيث ارتفع هذا التراكم إلىأكثر من ثلاثين نصا روائيا في السنة منذ أواسط التسعينات، مما وسع، افتراضيا، من إمكانات التأمل النقدي والمقاربة الأكاديمية ما دام أن القراءة والتداول يظلان محدودين، إلى حد يمكن القول إن الرواية في المغرب لا قارئ لها، كما أن الزخم الكمي لم يحل بعد عقدة الاهتمام لدى القارئ العادي، وإذا كان نص البرزخ لعمر والقاضي يظل نخبويا فان نص جنوب الروح أبرز أكثر رغبة الكاتب المغربي في تقريب المسافة بين النص والقارئ وأثار في نفس الوقت سؤال الكتابة الروائية في ارتباطه رأسا بالمتخيل والذاكرة والصنعة المنظمة، شأنه في ذلك شان لعبة النسيان لمحمد برادة، النص الذي احتفى به النقد الروائي داخل المغرب وخارجه. هذا يعني لأن النزوع إلى التجريب لم يعد كافيا وحده، كذلك الميل المسبق والجاهز إلى تكسير الشكل (البناء) الروائي بقدر ما ألح، في مسار الكتابة الروائية في المغرب، عنصر التجديد المفتوح، ولعله المطلب الذي تستجيب له تجربة الكاتب يوسف فاضل أو عدة نصوص متفرقة نذكر منها، على سبيل الإشارة : جيرترود (حسن نجمي، 2011)، نوميديا (طارق بكاري، 2015)، المغاربة (عبد الكريم جويطي 2016) : التجديد ليس هو التجريب، ولا يمكن اعتبار هذا الأخير ضامنا لجدوى الكتابة، بينما يظل التجديد مطلبا محايثا في تجربة كل كاتب يعي مدى كفاية التجريب وحده. التجريب ليس سلطة أو نظاما قهريا، بل منظومة متعالية تسندها ثقافة الكاتب المتعالية بدورها.

---

1 تراجع في هذا الباب عدة دراسات وصفية او تحليلية، نذكر من بينها، منذ دراسة الرغبة والتاريخ (ابراهيم الخطيب، وردت في مجلة أقلام، العدد :4، 1977، ص 1 / 28) :
2002- : حسن الوزاني، الأدب المغربي الحديث :1929 - 1999، م.اتحاد كتاب المغرب/دار الثقافة، الرباط، الدار البيضاء، 373ص (خاصة ''مسارات الإنتاج الروائي'' من ص 110 إلى 133).
2003- : عبد الرحيم العلام، محمد قاسمي، الرواية المغربية المكتوبة بالعربية : الحصيلة والمسار، م. وزارة الثقافة، الرباط، 123 ص.
2013 : وانغ جينغ، الفن الروائي بالمغرب : من التأصيل إلى التجريب (1942 - 2009)، م.كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بكين الدولية، دار أبي رقراق، الرباط، 268 ص.

نص البرزخ نص تجريبي صرف، يقوده التجريب إلى خوض أفق النص-اللانص، بينما يميل نص جنوب الروح إلى تذويب المسافة والمساحة بين التجريب والتجديد بوتيرة محكمة، أما نص الواحة والسراب فإنه يفضل الإقامة في برزخ الانفتاح على الذاكرة المفقودة التي تتخذ لبوس بوح أونطلوجي مستغرق في التوزع والتردد ببين واحة الطفولة والمراهقة وسراب العمر، ومن خلال كل هذا يتسرب المتخيل الأمازيغي في الريف الذي يعلن عن نفسه ويقبل مكشوفا وعاريا في نص بعيدا عن بوقانا. من ثم : تجتمع هذه النصوص وتتفرق، يكتفي كل نص بما هو عليه، لكنه ينشدّ إلى سواه وإلى غيره ضمن هذا المتخيل لدى كتابة الرواية داخل المغرب وخارجه لدى كتاب مغاربة أمازيغيين يكتبون بلغات أخرى في الوقت الراهن وعلى مدى فترات زمنية ليست بالقليلية من خلال نصوص وتجارب، أينعت وحانت قراءتها، تظل ذاكرتهم الثقافية مشدودة إلى ثقافتهم الأم من خلال تحريك موضوعات تيمات ترتبط بها وبفضاءاتها، يكفي أن نشير في سياق استلهام المتخيل الأمازيغي إلى نص رواية الحديث والشجن (حسن أوريد، 1999) أو نص نوميديا (طارق بكاري 2015)، على أن هذا النص الروائي، وكذلك نص حسن أوريد يقترحان تصورا آخر في المقاربة عندما يتعلق الأمر بالمتخيل الأمازيغي الذي يستكشف في ضوء مرجع النص إذ يتجه نحو وسط المغرب قريبا من جبال الأطلس بشحنة أخرى لا تمثلها اللغة فقط أو مناخ الحياة الأخرى ثقافيا، كما هو نص الحديث والشجن، بل الخرافة والأسطورة أيضا وفي ذلك يقترب نص نوميديا من إستراتيجية جنوب الروح في التخييل والتمثل.

.5

هذه بعض القضايا التي تثيرها بعض نصوص الرواية المغربية المكتوبة باللغة العربية، كتبها روائيون احتفوا بالثقافة الأمازيغية، لغة ومتخيلا، ويمكن أن تضاف إليها قضايا أخرى منها، مثلا ثنائية المقدس والمدنس (الدنيوي) التي تتحرك في نص جنوب الروح وفي نص الواحة والسراب من خلال فضاء الدار الحمراء التي كانت ديرا للعبادة وتحولت إلى مبغى (ماخور)، وهكذا يصير مشروع مقاربة النص الروائي مشتلا لتصور هوية أخرى لرصد وضع هذه الرواية أو تلك اعتباريا بالمعنى السوسيو- ثقافي أو السوسيو- لساني حتى عندما نفكر في تعدد لغات النص الروائي في المغرب منذ أن اقتحمت اللغة العامية بعض نصوص عبد الكريم غلاب أو نص الخبز الحافي الذي تسربت إليه أمازيغية الريف : أتحدث هنا عن هُوية الكتابة، كما أتحدث عن جدل هذه الكتابة في تحولاتها الدقيقة عبر لغاتها وأساليبها ومتخيلاتها القائمة فيها وعن متخيلات

ترسم دوائر انزياحات (des écarts) داخل متوالية الرواية المغربية، ومن ذلك ما يتجه إليه ويتحقق فيه نص – رواية دانتي (2015) للكاتب، الروائي والقاص، محمد الهرادي الذي يوظف، بتقنية روائية مثيرة، موضوعة حرب أنوال ويوزع أحداثها بين الرباط واسبانيا وايطاليا، أحداث تسهو فيها (تحياها وتعيشها) شخصية عبد الكريم وشخصيات فعلية أخرى، قريبة منها/ منه عبر استحضارها في مدارات مدينة الحسيمة وضواحيها إلى جانب شخوص متخيلة تتحرك في النص بحرية.

الخلاصة التي أستشفها وأطمئن إليها في حدود ما سعيت إلى الكشف عنه وعن بعض مفاتيحه هي الدعوة إلى ضرورة تغيير الرؤية النقدية تجاه الرواية المغربية / الرواية في المغرب من خلال قضايا أخرى، أذكر منها : تحولات الرواية في المغرب مقترنة بتحولات الكتابة وإلحاح الهوية، من خلال نصوص وتجارب محددة، تحولات اللغة- اللغات الروائية مقترنة بأساليب الكتابة وأشكال البناء الروائي سرديا، تحولات المتخيل الروائي مرتبطا بالذاكرة الثقافية أو مرجعيات النصوص الروائية وسوى ذلك من محاور هذه التحولات [1].

1 نشير ضمن هذا الأفق – تحولات الرواية المغربية - الى ضرورة الاهتمام بقضايا الخطاب، ومن خلالها يمكن التوجه الى متخيل النص الروائي المغربي مقترنا بما أسميناه في الهامش رقم (2) «القاموس الإيروسي» باعتبار الأبعاد الرمزية والثقافية لحضور «الجنس» و«الجسد» و«الرغبة»، علما بان هذا الحضور له ارتباط أصلا بموضوعات تتجاوز حدود الخطاب، على مستوى التأويل، وتندرج الآن في دائرة الخطاب الثقافي والعلائق القائمة بين«الكتابة» و«المؤسسة بشكل ما : ما موقع البحث في خطاب الجنس (الخطاب الجنسي) في النقد الثقافي المغربي ؟ كيف يشتغل في متخيل النص الروائي ؟ هل نجد داخل الثقافة الأمازيغية ما يثبت وروده وتعبيراته وتمثلاته، كما في نص نوميديا، وقبله نص جنوب الروح، عن الذات والمجتمع والثقافة ؟

سؤال الهوية في الرواية المغربية
نوميديا نموذجا

عبد الخالق عمراوي

بَصمت الرواية المغربية في العقدين الأخيرين على حضور لافت وبارز بفضل نصوص جديدة أغنت المتخيل الروائي، وتفاعلت بجمالية مع القضايا الرئيسة التي تؤرق الكائن الإنساني، وتعصف بمثله وقيمه داخل عالم يزحف نحو المسوخ القيمي، ويسعى لتدمير لحمة الذات وتشظيها. ولا يمكن لأي جنس أدبي أن يستوعب داخل نسيجه كل هذه التحولات والانعراجات، وينصت لتعدد الأصوات والخطابات إلا جنس الرواية، التي « تظهر اليوم بجغرافيتها المطّاطة والمتفرّدة الشكل، تسبح في فضاء واسع هجين، وتتراوح هُويتها بين ما يلحق بها وينفصل عنها إلى حد أنه من الصعب رسم تخومها الغامضة وحدودها المتنازع حولها ».[1]

تملك الرواية إذن هذه القدرة على لملمة كل أشكال التناقض والتنافر، والزج بها داخل نسيج سردي محكم البناء، بتنوع أفضيته، وتعدد أصوات شخوصه ولغاته، ما يضفي نوعا من الغنى والثراء الجمالي، ويجترح للمتخيل الروائي المغربي آفاقا رحبة في طرح القضايا، ومحاورة الذاكرة في أبعادها الفردية والجماعية، ولعل من أبرز القضايا والتّيمات التي تناولتها النصوص الروائية الجديدة إعادة طرح قضية الهوية الأمازيغية، ومساءلتها إبداعيا.

كيف عالجت الرواية المغربية سؤال الهوية الأمازيغية ؟ وإلى أي حد نجحت في إثارة الأسئلة الحارقة التي تحملها هذه الهوية ؟ وما خصائص وميكانيزمات اشتغال سؤال الهوية داخل المتن السردي ؟

1 فليب قيلان «عند جمرك الرواية والسيرة الذاتية»، ضمن كتاب «راهن الرواية الغربية» رؤى ومفاهيم، تقديم وترجمة أحمد المديني، منشورات أزمنة، 2009، ص51.

قراءة في خطاب العتبات :

يشكل خطاب العتبات مركز الثقل في شعرية جيرار جنيت، نظرا لأبعاده الوظيفية في إضاءة النص، وتعبيد الطريق نحو الإمساك بمعانيه الافتراضية، والمتصفح لعنوان ولوحة غلاف رواية « نوميديا » لا يجد صعوبة في إدراك أسرار النص الخبيئة، وتلمّس مسالكها، فالعنوان يشير إلى مملكة أمازيغية قديمة تهاوت في مجاهل التاريخ، ويحاول التمثيل السردي استعادتها تخييليا عبر خلق شخصية وهمية لا تتراءى إلا للسارد وحده في لحظات الانخطاف وغياب الوعي، هذه الفتاة التي أسماها نوميديا تظهر له دائما مصحوبة بإغماض العين، وهو إغماض وتجاهل رمزي للقضية الأمازيغية، ونجد في أعلى الغلاف قلادة وهي أيقونة رمزية للحلي الأمازيغية الضاربة في عمق التاريخ بنقوش وألوان ذات دلالات سيميائية، ونجد في الأسفل بيوتا طينية وأشجارا ونباتات أزير، وهي تحيل على الهوية الأمازيغية في بعدها الطبيعي كما سنتطرق إلى ذلك لاحقا، وإلى جانب هذه المكوّنات نلحظ رجلا بجلباب أبيض وأغلب الظن أنه شخصية امحند الذي عثر على الطفل اللقيط أوداد ورباه في كنفه، قبل أن يطرده أهل قرية إغرم بعد أن أصبح نذير شؤم، وتوأم اللعنات التي أصبحت تصيب القرية من موت بطرق أكثر مأساوية.

تمثيلات الهُوية الأمازيغية في نص « نوميديا » :

تتحدد هوية الكائن الإنساني حسب أريان بوسي بمستويات تتداخل وتتفاعل وتنصهر في ما بينها لتشكيل هوية الفرد، وهذه المستويات مادية ويدخل فيها كل ما يتعلق بالتغذية، الملبس، الصحة، الجنس، واجتماعية ويندرج ضمنها السلوك الذي يتوجب مراعاته انسجاما مع تنوع المجموعات التي ينتمي إليها الفرد. ثقافية، ويتعلق الأمر باستعمال اللغة على مستوى التفكير وامتلاك بعض تقنيات التواصل، عاطفية ويرتبط الأمر بالمشاعر التي يعبر عنها الفرد. اعتقادية أي تأييد الأساطير واحترام الطابوهات، وتمجيد الآلهة، والإيمان كذلك بالقضايا التي يضحي من أجلها. حدسية لها علاقة بالآثار الفنية التي يعجب بها، أو الهبات التي تسمح بتأويل الأحلام [1]. إن هذه المستويات جميعها تسهم في تحديد هوية الفرد في تعالق مع الآخر " فالكائن لا يتشكل إلا من خلال تعدد وتنوع كينونات أخر" [2]، وهو ما عبر عنه الباحث عبد السلام بنعبد العالي بقوله " إن الذات تبدو مميزة عن الآخر، لكنها لا توجد إلا من خلال تواجد الآخر" [3].

1 Arian Buisset, Identité historique, Identité fondamental, collectif (désir d'identité, désir de l'autre, publication de la faculté des lettres de Méknes, 2002 ,p 43-44.

2 A. Benabdelai, Fragments, trois notules sur l'identité, collectif, p 38.

3 idem, p 38.

هل يمكن أن نتحدث عن هوية جاهزة، مكتملة، يجيب مارك كونتارد بالنفي " الهوية ليست معطى، ولكن بناء في تطور دائم "[1] ، وهو النفي الذي عبر عنه الباحث عبد السلام بنعبد العالي بقوله " لا تقدم الهوية أبدا كذات مشكلة ومحددة "[2].

إن الحديث عن تشكل الهوية وامتداداتها داخل نص نوميديا لا ينفصل عن شخصية أوداد الوعل أو مراد، وبين التسميتين تَنسج هويتين منفصلتين بين فضاءين متناقضين (القرية/ المدينة)، ما يجعل ذات السارد منشطرة بينهما ومتخفية، لا تستطيع البوح والإفصاح عن الهوية الأصل التي تخلقت أمشاجها داخل فضاء إغرم قبل أن يُطرد منها مكرها، ولن يعود إليها إلا بعد انصرام ربع قرن من الغياب، وأثناء العودة يقع انجراف لسيل من الذكريات التي تبدو هشة وقابلة للتداعي عبر مثيرات لفظية أو سمعية أو شمية أو بصرية أو ذوقية، هذه الذاكرة سجينة الزمن الماضي، لا تستطيع التخلص منه رغم فظاعة ما تعرض له السارد من نبذ وإقصاء، نجده يتغنى بجمال قرية إغرم بل يتجاوز ذلك إلى تشخيص الفضاء وأنسنته عبر حبك صور جميلة وصوغ استعارات لمكوناتها الطبيعية والحضارية، وعبر عملية التحبيك كما يسميها بول ريكور، خلق شخصية وهمية هي شخصية نوميديا، وهي المنظار الذي يحاكم من خلاله السارد، ومن ورائه الكاتب الهُويةَ الأمازيغية في تهاويها وتشظي تاريخها ، فاستعادة مملكة نوميديا استعادة في العمق لتاريخ مجيد تم إقباره وتدميره، ولن يكون السرد إلا أداة ومعبرا في نفض الغبار عن تاريخ مجيد ولّى، بيد أن هذه الاستعادة وهذا البناء السردي، ومن ورائه مقصدية الكتابة أوغل النصل في جسد الضّحيّة، فلم يقدم نوميديا إلا صورة لامرأة خرساء بكماءَ، فهل الإخراس تجلٍ لرغبة السلطة في إخراس الصوت الأمازيغي الذي بدأ يتعالى ويدافع عن شرعية وجوده وشرعية تمكينه من حقه في التعبير عن هويته ؟ ولماذا ظل السارد يخفي هوية أوداد الوعل الأمازيغية، ويتمسك بهوية مراد العربية، بل يُخفي حتى إجادته للغة الأمازيغية، فحين يسأل حميد مراد " هل أنت أمازيغي ؟ أقصد هل تتحدث الأمازيغية بطلاقة، فيجيب إطلاقا "[3]، فهل اعتباره كائنا لقيطا كان سببا في إخفاء هويته الأصلية ؟ أم أن شعوره بالنبذ والإقصاء كان دافعا لذلك، إن الشخص كما يقول ألكس ميوتشيلي " ليس بإمكانه تأكيد هويته الفردية إلا إذا استطاع في آن واحد الشعور بأنه ينتمي إلى جماعة من أشباهه "[4]، وهذا الشعور بالانتماء لم يتحقق لأوداد الوعل أو مراد، كان يشعر دائما أنه دخيل وغريب عن أهل إغرم، إنه حامل لهوية

---

1 Marc Gontard, Les sirénes de l’identité, collectif, les infortunes de l’identité culturelle.

2 A. Benabdelali, idem, p38.

3 نوميديا، ص 379 / 380.

4 ألكس ميوتشيلي، الهوية، ترجمة عبد الكبير معروفي، منشورات الزمن، ع 21، شتنبر 2016، ص 62.

معذّبة بتعبير بول إيمانويل ديريو. ويبدأ نزيف العذاب من الاسم الذي يبدو مثقلا بزخم أمازيغي، وهو يشكل مفتاح الجرح للسّارد، يقول " لم أكن أفهم لماذا اسمي كان مثقلا بكل تلك الغرابة، أوداد أو الوعل الأمازيغي "[1] . وكما يقول رولان بارت " لا بد دائما من مساءلة اسم العلم بعناية، لأن اسم العلم هو إن جاز لنا القول، أمير الدوال، إيحاءاته ثرية واجتماعية ورمزية "[2]، ظلت هوية أوداد ممزقة وفاقدة لشرعية وجودها، وهي تعي ذلك الإحساس كون انتمائها ليس شرعيا أصيلا، بل عنصرا دخيلا، واستمرارا للنسق الثقافي الذي يسم سكان قرية إغرم، تبدووضعية أوداد عنصرا مخلخلا لنسق الهوية الأمازيغية التي تتأسس على خلفية اجتماعية، مسيجة بتقاليد صارمة، ترفض كل انتماء خارج ما تعارف عليه المجتمع. يقول السارد " سمعتهم يقولون عني في ليالي الشتاء الماطرة، حين يجمعهم البرد حول الفرن : قد يكون ابن جنية لأن البلاد لم تعرف من قبل من رمى بفلذة كبده إلى أرض خلاء "[3]، حين يعجز الفكر عن استيعاب منطق الأشياء، يلوذ بالخطاب الخرافي علّه يسكن أوجاع آلامه، ويحصّن إياه من كل محاولة في الفهم، ظل الرفض، الإقصاء، النبذ سمات تلاحق شخصية أوداد، وفي الوقت ذاته، ينكأ جرحه النفسي، ويحمل وشوم عذاباته لوحده، وفي لحظة انفعال وتأثر يصرخ موجها الخطاب لنفسه " أنا لقيط، أنا ولد الحرام، هذه الحقيقة التي لم أجرؤ على إخبارك بها هي أم مصائبي "[4]، فاللقيط كما يقول الناقد حسن بحراوي " تتجسد فيه بامتياز ملامح الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية، على أن صفة اللقيط لا تستند إلى حكم معياري أو أخلاقي، وإنما تتجه إلى تعيين الوضع الاستثنائي الذي تعيشه بعض الشخصيات من جراء إحساسها بلا مشروعية وجودها، وما ينشأ عن هذا الشعور من صراع نفسي وشعور بالذنب، يظل يلاحقه، وينغص عليه حياته "[5]، ويردف قائلا " إن نموذج اللقيط مرادف لما يعرف بالطفل الطبيعي، أي الابن الذي يولد خارج الزواج الشرعي، لأنه يعاني من المهانة والشعور بالدونية بسبب هذا الوضع الذي أعاقه عن اكتساب هويته الخاصة وأعطاه بالتالي صفة الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية "[6].

إن اكتساب الهوية ينطلق من اكتساب اسم، وأوداد لا يملك اسما بل جرحا، كما عبر عن ذلك بقوله " ولم يكن لي اسم محدد وثابت، لكن الأغلبية الساحقة من أهل القرية كانوا يسمونني أوداد "[7]، وكما عبر جون جوزيف " فهناك مظهران أساسيان لهوية

1 نوميديا، ص 36.
2 رولان بارت، التحليل النصي، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، 2001، ص 83.
3 نوميديا، ص 217.
4 نوميديا، ص 216.
5 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1990، ص 303.
6 حسن بحراوي، ص 303.
7 نوميديا، ص 235.

شخص ما : أولهما اسمه الذي يميزه عن غيره من الناس، وثانيهما ذاك الشيء غير الملموس والأكثر تعقيدا وعمقا الذي يشكل في الحقيقة ماهية المرء "[1].

تغيير الاسم تغيير في الهوية :

بانتقال السارد من قرية إغرم بهوية أوداد أي الوعل بالأمازيغية إلى المدينة بهوية مراد تتغير قيمه ونظرته نحو العالم الجديد، الذي ما فتئ يتضايق منه، ويقذفه بأقدح النعوت، وهذا ما يخلخل فهم القارئ، فطالما اشتكى أوداد من قسوة وجفاء وعذاب أهل إغرم، ففضاء القرية ماهو إلا ترجيع لأوجاع الطفولة القاسية، لكن مع ذلك تنحفر صور الجمال الآسر في ذاكرته، أما المدينة فهي فضاء الإدانة والسخط، يقول السارد مخاطبا إغرم " فلم تكتف المدينة بتغيير اسمي الجميل الذي أطلقه عليّ أهلوك (أوداد)، أي الوعل باللغة الأمازيغية، بل خربت بمشرطها أوصالي، فصرت مراد "[2]، تحضر المدينة فضاء جديدا يزيد من معاناة السارد، ويترجم انفعالاته وشحناته العاطفية في وسمها بأوصاف قدحية، يقول مثلا في الصفحة 144 " هذه المدينة المزبلة "، وفي الصفحة الموالية " في ليل المدينة العاهرة "، ويضيف قائلا " اغتالت هذه المدينة أفراحي المؤقتة "، ويصل توتره وكرهه للمدينة إلى حد التفكير بإحراقها، يقول " تمنيت لو أحرق تلك المدينة بما فيها ومن فيها ".

تجليات وأبعاد الهوية الأمازيغية في رواية " نوميديا "

تحضر الهوية الأمازيغية في نص " نوميديا " عبر أشكال متعددة، تتداخل فيها مكونات طبيعية، مكانية، ثقافية، حضارية، تاريخية، وبتفاعل كل هذه المكونات نستطيع الإمساك بجوهر الهوية الأمازيغية كما هي مجسدة في فضاء إغرم.

الهوية المكانية :

يحضر فضاء إغرم بثقله كبؤرة مكانية بارزة في تنامي الحدث السردي، وفي تغيير مصائر الشخصيات، وتحول قيمها، ويرتبط السارد ارتباطا وجدانيا بفضاء إغرم؛

1 جون جوزيف، اللغة والهوية، ترجمة عبد النور خراقي، عالم المعرفة، ع 342، أغسطس 2007، ص18.
2 نوميديا، ص15.

الفضاء الذي تشكلت فيه هويته، وانبجست منه أوجاعه، فمنذ الاستهلال يدرك السارد هذه الحقيقة ؛ حقيقة اصطدامه بهويته الأولى، فالعودة إلى الحضن الأول بهوية جديدة، كان القصد من ورائها امتحان الذاكرة والزج بها لاستعادة الماضي البعيد المدى، يعرف السارد كل مكونات القرية، لكن لا أحد استطاع التعرف عليه، يفهم كلامهم بالأمازيغية، لكن لا يتحدث إلا العربية.

يبدأ السارد بوصف بانورامي لقرية إغرم مع الوقوف عند اسمها الحقيقي كما هو مدون في كتب التاريخ، لكنه انمحى مع مرور الزمن، يقول " القرية هناك ممددة كعنقود من العنب يستريح فوق الهضبة، في الوثائق الرسمية يسمونها " قصر آند "، لكن كل المغرمين بها لا يعرفون لها اسما غير إغرم " [1].

ومن الاسم ينتقل السارد إلى وصف جمال القرية الغامض والملغز، سواء في صباحاتها أو ليلها، كما في قوله " في إغرم، هذه القرية الغريبة والجميلة سيشتعل فتيل الذاكرة " [2]، وهي " قرية منسية مهملة تقبع في عزلة جميلة" [3]، ويواصل السارد الحفر في تضاريس ومناخ قرية إغرم، بل يصل حد تشخيص وأنسنة ليلها، الذي يقول عنه " ليل إغرم غامض ومخيف " [4]، ويصفه في مقطع آخر بقوله " عنيف هو الليل، ليل إغرم يورث خوفا مبهما، يتسلق بثقة الشرايين القريبة من القلب " [5]، ينتقل السارد لوصف فصول السنة في قرية إغرم، مركزا على فصلي الشتاء والصيف لارتباطهما بمشاعره، يقول " الشتاء في إغرم غامض كمراد، فاضح فاحش، ومليئ بالمتناقضات كمراد " [6]. أما " سماء هذه القرية صيفا عوالم ملغزة " [7]، ولأن المكان لا يتحدد إلا من خلال كتلة المشاعر التي ينسجها معه ساكنه، فنجد السارد يقيم تشبيها بين حالته النفسية ومطر إغرم، يقول " سقطت علي أحزاني غزيرة كمطر إغرم بعد صيف عسير " [8]، ويأخذ وصف إغرم في وقت الغروب بعدا إيروتيكيا، يترجم أحاسيس وانفعالات الذات الواصفة، يقول " وأنا أرى إغرم عروسا مجللة بعبق سحري، تبدو إغرم والعتمة تكسوها ككاسية عارية " [9]، ويلخص السارد علاقته بفضاء إغرم في صورة أكثر إيغالا في التصوير والكشف عن الجمع بين أعناق المتنافرات، يقول " إغرم هي الداء والدواء،

---

1 نوميديا، ص 17.
2 نوميديا، ص 11.
3 نوميديا، ص 13.
4 نوميديا، ص 225.
5 نوميديا، ص 320.
6 نوميديا، ص 125.
7 نوميديا، ص 84.
8 نوميديا، ص 303.
9 نوميديا، ص 146.

قبلة حنيني وموطن أحزاني " [1]، بإلقاء نظرة عن الأوصاف التي أضفاها السارد على قرية إغرم نجدها لا تخرج عن مستويات العجيب والغريب والملتبس والغامض. إن النسق المكاني كما يقول رولان بارت " نسق ثقافي " [2]، فالأماكن كما يقول مايك كزنغ " هي أكثر من مجرد بقع على الأرض، إذ يرمز المكان إلى مجموعة من الصفات الثقافية المميزة، ويقول شيئا ليس عن أين تقطن أو من أين أنت ؟ وإنما من أنت ؟" [3].

الهوية المعمارية والحضارية :

تستقي الهوية المعمارية والحضارية أسسها من جمالية الهندسة التي تسم بيوت إغرم، وهي أيقونات خاصة بها تميزها عن غيرها، هذا التمثيل المعماري والحضاري يقدم من مصفاة ووعي السارد، ونلحظ أن تمثيل الهوية في بعدها الحضاري والمعماري يتجاوز البعد الوصفي إلى إبراز المشاعر والعواطف، فاكتساب الهوية يسهم فيه المكان أكثر مما تسهم فيه المعطيات الطبيعية والرغبات الشخصية " فللمكان معنى يمتد وراء المرئي ووراء الواضح إلى عوالم العاطفة والإحساس"[4]، يعقد السارد تقابلا بين منازل إغرم وسكانها، فكلاهما مجبول على النسيان " منازل إغرم تماما كأهلها لا تتذكرني ولا تحاول حتى أن تفعل"[5]، وينتقل السارد إلى استعراض مكونات الهندسة المعمارية، وهي هندسة موسومة ببساطة بنائها، لكن عمقها متجذر في أرخبيل الهوية، يقول السارد " وتأمل ذلك الفضاء الأمازيغي الأصيل، خاصة ذلك السقف العجيب والأعمدة البنية الداكنة التي تحمله"[6]، يجمع وصف السارد بين عنصرين رئيسين يسمان هندسة البناء الأمازيغي، وهما عنصرا الأصالة والعجب، تنصرف الأصالة إلى كل ماهو ثابت وجوهري ، ينطق بشواهد القدم والعتاقة، في حين يرتبط العجيب بطرائق الإبداع وسحر التشكيل، والتفنن في طريقة إنشاء السقف، " الذي تهزه الأعمدة الخشبية والقصب "[7]، ينتهي عرض الهوية الأمازيغية في شقها المعماري والحضاري بالتقابل بين البيت وساكنه، يقول السارد " أحفظ هندسة منازل إغرم، لأنها مثل سكانها متشابهة "[8].

---

1 نوميديا، ص 207 / 208.
2 رولان بارت، التحليل النصي، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، السنة 2001، ص 38.
3 مايك كزنج، الجغرافيا الثقافية، عالم المعرفة، ع 317، يوليوز 2005، ص 20.
4 مايك كزنج، ص 149.
5 نوميديا، ص 159.
6 نوميديا، ص 159.
7 نوميديا، ص 194.
8 نوميديا، ص 298.

الـهوية الثقافية :

نقصد بالـهوية الثقافية كل أشكال وتمظهرات الـهوية الأمازيغية في بعدها الثقافي ؛ الثقافي ذلك التجلي المتمترس في الذاكرة الفردية والجماعية، فلا " يمكن لأي جماعة بشرية أن تعيش بدون متخيل، على شكل حكايات أو خرافات أو أساطير أو قصص أو روايات أو أفلام، أو غيرها من وسائل التعبير المكتوبة والشفوية والمرئية "[1]، وتحضر الـهوية الثقافية بثقلها عبر تمثيلات وأشكال فرجوية، تعبر عن مكنون الذات الأمازيغية في انفعالاتها، أفراحها ومآتمها، في الأثاث الذي تنماز به عن غيرها.

أ-الأثاث :

يقف السارد في تمثيله للهوية الأمازيغية في تمظهرها الثقافي على كل التجليات المشكّلة للذات في تعالقها مع تراثها الخاص ارتباطا بالأبعاد الثقافية، النفسية والاجتماعية، يبدأ السارد بوصف الطاولة، التي قد تبدو شكلا عاديا، لكن تبئيره لها فيه تدليل على البعد الرمزي الثاوي وراء أشكالها الهندسية، يقول السارد " ومضيت إلى الأريكة الحمراء ووصفت الزجاجة والكأسين فوق الطاولة الزجاجية المقابلة للأريكة والمزركشة برسومات وخطوط أمازيغية "[2]، فهي ليست رسومات وخطوط عادية، لكنها منسوبة لهوية أمازيغية، تعني ما تعنيه داخل نسق ثقافي، يتحول فيه الرسم وشكل الخط إلى أيقون يخفي خلفه مرجعية في التفرد والتميز، وإلى جانب الأثاث، نجد إصرار السارد على فعل التخصيص والتعيين المحدد للهوية الأمازيغية في بعده الثقافي، فحين يجلس في المقهى مثلا، يطلب من النادل " فطورا أمازيغيا أصيلا "[3]، فالتركيز على الأصالة والأصيل يخفي في العمق نبذ كل ما هو دخيل من أنماط الأكل الجديد الذي بدأ يهدد جوهر وكينونة الهوية الثقافية، وما يؤثث مائدة الإفطار الأمازيغي الأصيل، نجده كامنا في الرغيف، فبمجرد شم السارد لرائحته، تخلخلت ذكريات طفولته " أفر من الذكريات التي تنبلج من روائح الرغيف الأمازيغي "[4] .

ومن تجليات الهوية الثقافية ما يرتبط بعناصر التزيين، المؤسس لعنصر الحسن والجمال، وهي عناصر لها ارتباط بالمرأة الأمازيغية في أوج توهج جمالها الباذخ، وهذا ما قدمه السارد، وهو يعرض جمال شخصية نوميديا. يقول " كان جمالها الباذخ يقول ما ينبغي أن يقال، كنت أمام رصاصة من ذهب مرصع باللازورد، بدت أسنانها ناصعة

1 أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكون والاشتغال، المدارس، الطبعة الأولى 2000، ص 32.
2 نوميديا، ص 29.
3 نوميديا، ص 15.
4 نوميديا، ص 15.

ومنضوضة، بدا جيدها رائعا كما لو أنه منحوت من عاج، كانت قوية في حضورها، في جمالها الفاتك، يطوقها خلخال أمازيغي أصيل، ورغم قسوة تلك اللحظات علي، إلا أنه كان يكفيني أن تظل واقفة أمامي هكذا بكامل سحرها الأمازيغي ''[1].

ب- الأعراس :

تشكل الأعراس جزءً من مظاهر الاحتفال، والتعبير عن الهوية في أبعادها الثقافية والحضارية، فطقوس الأعراس بعدد أيامها ولياليها، وبالأهازيج والموسيقى التي تؤثث فضاءاتها، تدفعنا لاكتشاف سر من أسرار الهوية الأمازيغية، التي تحبل بثقل التاريخ، وتتخضب بعمق التراث، يعود السارد إلى فضاء إغرم بذاكرة الماضي ووعي الحاضر، وبين الماضي والحاضر تنتصب الأسئلة الحارقة التي توجع الذات، وتقض مضجعها، يقول '' وجدت إغرم هناك وقد استحالت من سيدة هادئة إلى أصوات وأهازيج، ولم أكن مستعدا لهذا الوجع الذي عايشته طويلا، الموسيقى الأمازيغية ''[2]، ويترجم هذه الإيقاعات الموسيقية ضمن شكل غنائي يطلق عليه '' تاماوايت ''، ولتقريب القارئ من هذا الشكل، يقول السارد '' هو موّال نسائي شجي عادة ما تستهل به الأغاني الأمازيغية ''، ويضيف '' تاماوايت '' وهج يشع ويعرش في أعماق الأمازيغ، وتاج لمن تغنيه، ووجع لذيذ لمن يسمعه، ونافذة مشرعة على الذكريات التي لا تنفك تتصاعد كأنها أعمدة دخان حالكة فوق مداخن حمام عتيق ''[3]، نلمس في هذا الوصف تجذر وترسخ موال تاماوايت في أعماق الإنسان الأمازيغي، لكن ما يلفت النظر ويستوقف التأمل فيه هو الثنائية الضدية بين المرسل (المغني)، والمتلقي (المستمع)، فليس كل مغنٍّ قادرا على تأدية الموال، بل إن تأديته تحتاج مهارة ودربة، و تحتاج أكثر من ذلك إلى صوت رخيم شجي قادر على التأثير في المستمع، والعصف بوعيه، لذا يسمو الموال إلى مرتبة التاج المكلل على جبين المغني الماهر، الحاذق، فيصير له مفعول التخدير والتنويم، وإيقاظ الوجع الموسوم باللذة لدى المستمع.

تصور الموسيقى الأمازيغية نبرات حزن وألم، يترجم انكسار الذات وتشظيها، وهي ذات حالمة، رومانسية، تتغنى بقيم الحب والمحبة في عالم صارت فيه هذه القيم النبيلة ضربا من ضروب الخيال، وتَصْدُر الأغاني من ذات المرأة المكبلة بأغلال التقاليد، ولا تجد في الغناء والموال إلا قالبا لبث الأوجاع والانكسارات، ويصبح الغناء مظهرا من مظاهر التنفيس والتخفيف من عبء الألم الذي يكبح جماح المرأة، يقول

1 نوميديا، ص 232 / 233.
2 نوميديا، ص 26.
3 نوميديا، ص 85 / 86.

السارد " تغني المغنية بصوت أمازيغي فيه الكثير من الجراح : سأمضي... سأمضي إلى أن تناديني من مكان ما قدما حبيبي "[1].

يصعب التمييز بين الفرح والحزن ضمن منظومة الأغاني الأمازيغية كما يقدمها نص نوميديا، إذ تتمظهر تعابير الفرح عبر جسور الحزن والألم، بل يصير الأمر حد التطابق والتماهي كما في قول السارد " أعراس إغرم تماما كمآتمها تنفث في القلب حزنا لذيذا، وتجعل المرء على شفير الهاوية "[2]، ويتكرر الأمر أيضا في قول السارد " أهازيج ورقص على موسيقى جنائزية ومراسيم زواج على أنغام موت مقبل "[3]. ما السر إذن في هذا الإيقاع الحزين الذي يسم مجمل الأهازيج الأمازيغية، ويفجر لواعج الوجع والأنين، هل يعود الأمر لطبيعة الأدوات الموسيقية المستعملة ؟ أم هو ترجمة لجرح موغل في أعماق الذات ؟. يجد السارد أسرار هذا التموج الإيقاعي الحزين، في لحظات تستوجب الانشراح والفرح، في الآلات التي تتحكم في ضبط الإيقاع، يقول السارد " شجي هو العود الأمازيغي الأصيل، وصخب الدفوف كان يصهر السعادة في الحزن "[4].

الهوية الاجتماعية :

هي تجل وتمثيل لعادات وتقاليد أهل إغرم، وهذا التمثيل يكون عادة محكوما ومسيجا بنسق التواطؤ والتواضع الذي تعارف عليه الناس، وما اعتقدوه حقيقة، ولو كان ضربا من ضروب الخيال والخرافة، ومن بين مظاهر الهوية الاجتماعية البارزة في نص نوميديا، والمترجمة لسلوك سكانها، التمسك بالأرض، أي جذر الانتماء، ورفض الرحيل عنها مهما قست الظروف الطبيعية على معيشتهم، يقول السارد : " أهل إغرم كما تركتهم ينزفون عرقا وحزنا كل يوم، ولا يحرضهم ذلك على الرحيل، فالرحيل مهنة الغرباء أمثالي "[5].

ومن مظاهر الهوية الاجتماعية في تعالقها مع البعد الأخلاقي، تشديد الرقابة على المرأة ومحاصرة حريتها في الخروج بشعر مكشوف، فأثناء اصطدام السارد الأولي بصورة نوميديا، استبعد أن تكون إحدى فتيات القرية، بل أدخل الأمر في باب الاستحالة، يقول " ربما هو مجرد وهم تراءى لي، بل لأنه من الصعب والأقرب إلى المستحيل أن تخرج فتاة إغرم من بيتها مسبلة الشعر، تمتطي صهوة حصان "[6].

1 نوميديا، ص 26.
2 نوميديا، ص 309.
3 نوميديا، ص 324.
4 نوميديا، ص 323.
5 نوميديا، ص 20.
6 نوميديا، ص 70.

وللتدليل على وضعية المرأة داخل المجتمع الأمازيغي، يضيف السارد قائلا : " إن تقاليد القرية صارمة فيما يخص الإناث "[1]، ومن تشكلات وتمظهرات الهوية في بعدها الاجتماعي ما يتعلق بنقاء وصفاء النسل، أي رفض عنصر الدخيل والغريب، وهنا إشارة دالة لوضعية السارد مراد أو أوداد الذي عُثر عليه ملقى على الأرض وهو رضيع، وهذا يتنافى مع أعراف وعادات أهل إغرم، يقول السارد في خطاب محول " لأن البلاد لم تعرف من قبل من رمى بفلذة كبده إلى أرض خلاء "[2]، وهو ما يزكي أطروحة شيخ القبيلة، الذي يشكل سلطة سياسية تُخضع الجميع لحكمها، يقول الشيخ " إنها نسل القرية الذي لا ينبغي أن تجانسه دماء طفل مجهول الهوية، لا ينبغي أن يظل أوداد في القرية، لكي لا يدنس الدماء النقية والموحدة التي تسري في شرايين كل فرد من أفرادها "[3].

يترجم كلام الشيخ أعراف ومبادئ أهل إغرم، وهي أعراف محكومة بنسق ومرجعية تُكابر في تحصين عِرقها من الغرباء أمثال أوداد، وهذا ما استنتجه السارد في آخر الرواية، يقول : " أدركت أنني لم أكن يوما من هناك، وإنني وإن كبرت فيها، لم أكن جزءا منها، كنت دخيلا، أو هكذا أرادتني. أحيانا لا نسكن المكان إلا بالقدر الذي يختاره هو، لا نسكنه إلا إذا تقبّلنا وتبنانا، وإغرم لا تقبل غير أهلها ولا تتسع إلا لهم "[4].

" إن اكتساب الهوية يسهم فيه المكان أكثر مما تسهم فيه المعطيات الطبيعية والرغبات الشخصية "[5]، فالسارد يشعر دائما أنه مندس بين أهل إغرم، ولا يجذبه أي انتماء إليهم، وكما عبر ألكس ميوتشيلي " فالشعور بالهوية يتكون من مشاعر الكيان المادي، بالانتماء، بالتناسق، باستمرارية الزمن، بالاختلاف، بالقيمة، بالاستقلال الذاتي، بالثقة وبالوجود "[6].

ظلت ذات السارد مراد أو أوداد فاقدة للشعور بالانتماء، فرغم تمجيده لفضاء القرية وارتباطه به وجدانيا، فلم يستطع تأسيس علاقة وجدانية معه، وهذا ما يهدد بالثقة أو ما يسميه ليغ الشعور بالأمن الأنطولوجي.

وأختم الهوية الاجتماعية في بعدها المرتبط بالعادات والتقاليد بقصة ثور القبيلة أو القرية، وهو جزء من هوية إغرم، ينتفع الجميع من فحولته، وهم في منأى من هجومه، لأنه يكبر بينهم، ويعرف أناسهم واحدا واحدا.

1 نوميديا، ص 222.
2 نوميديا، ص 221.
3 نوميديا، ص 50.
4 نوميديا، ص 411.
5 د عياد بومرزاق «في خطاب الهوية وإشكالياته المصطلحية، عالم الفكر، ع 169، سنة 2016، ص 165.
6 ألكس ميوتشيلي، الهوية، مرجع مذكور، ص 89.

الـهوية الطبيعية :

يحاول السارد استثمار كل المكونات التي تسم قرية إغرم من نباتات، وفواكه لها خصوصيتها وميزتها، ورغم أنها تبدو نباتات عادية، لكن حين تتخضب بمشاعر الذات الواصفة، وتتلون بأحاسيس السارد، تتعالى عن بعدها التشيئي، وتتحول إلى مكون أساس في تشكيل الهوية، ووسمها بميسم طبيعي صرف، ولا ينفك وصف هذه النباتات ينفصل عن انفعال الذات وتوترها، ولا تنفك الذاكرة إلا أن تتلاشى تدريجيا، وهي تستعيد ماضيا بعيد المدى، يقول السارد : " كانت نباتات العرعار والدوم وأزير تملأ المكان خضرة، وتضفي عليه روائح ساحرة لا يفهم سرها إلا من ترعرع بينها "[1].
يتحول نبات أزير إلى مبأر رئيس في تشكيل الهوية في بعده الطبيعي، ولا ينفصل وصف نبات أزير عن ذات السارد، وهي تستحضر طفولتها عبر تشغيل الذاكرة الشمية التي تعطل الوعي الحاضر، وتزحف به نحو دهاليز الطفولة المهملة والمنسية، يقول : " أخذت غصن أزير شممته بِوَلِه، أغمضت عيناي قليلا، وداهمتني خيالات بعيدة عن طفولة تركتها تائهة القدم هنا، ها هي رائحة أزير توقظ في أشياء صميمية كلما تأملتها خربتني "[2].

كل تذكرات واسترجاعات السارد سواء كانت عبر الذاكرة البصرية أو الشمية أو السمعية تنتهي على إيقاع الألم والوجع، والأدهى من ذلك أن يصدمنا المكان بالنكران والتجاهل والجحود حين نعود إليه، كما يقول عبد الفتاح كليطو " الحنين إلى بعث المكان وضرورته، الحنين إلى معرفة متجددة، معرفة المكان للمرة الأولى، ماكان يبدو أليفا، يغدو فجأة غريبا، لا عودة إلى المكان نفسه، لكن ما الذي يتغير أهو المكان ؟ أم ذاك الذي يعود ؟ الأدهى هو عندما لا يتعرف علينا المكان، ولا يتذكرنا، إذ يمكنه أن يُصاب بفقدان الذاكرة حينئذ يغدو الزائر طيفا عائدا، يصير شبحا وظلا "[3].

الـهوية التاريخية :

تستند الهوية التاريخية في محاولة نبش الكاتب في تاريخ مملكة نوميديا المنسي والمهمل، وإعادة بريق الإشعاع له، ولكن تبقى استعادة مبتورة وموغلة في الترميز والإيحاء، وهي تركز على شخصية نوميديا، التي لا تظهر إلا للسارد وحده، وفي لحظات خاصة؛ لحظات انخطاف الوعي وغيابه، وتأتي هذه اللحظات مصحوبة بإغماض العين،

1 نوميديا، ص 52.
2 نوميديا، ص 69.
3 أمينة عاشور، كليطو.. موضع أسئلة، حوارات، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2017، ص 12.

وأثناء محاورة السارد لنوميديا، يغوص عميقا في استجلاء تاريخ مثقل بالوجع الإنساني، وبالاندثار المقصود والمتعمد، وما يطرح السؤال هو خلق الكاتب لشخصية تخييلية، يوهمنا السارد بوجودها، وهي كما أسلفنا القول ليست إلا وهما يتراءى له وحده، وهو ما تفطن له السارد في نهاية الرواية " نوميديا.. أيها الوجع الذي كسر الروح والقلب معا، كيف ابتلتني الحياة بك، فلم أدرك أنك وهم، وأدمنتك كأنك ستعيشين لي دائما "[1].

لكن كيف يتم التمثيل التاريخي لحدث واقعي ؟ كل المقاطع التي عرضت لشخصية نوميديا تأتي مصطبغة بالغموض والكثافة التاريخية، وتحاكم جبروت تاريخ قاس، قادر على دحر ومحق حضارة وإبادة قيم إنسانية. هل إخراس السارد ومن ورائه الكاتب لصوت نوميديا كان قصديا ؟ هل هو محاولة لإخراس الصوت الأمازيغي الذي يطالب بتمكينه من حقه في التعبير والوجود حقيقة لا مجازا، حضورا في اللغة، الثقافة، التقاليد، الأعياد، هل نقرأ هذا الإخراس في رغبة الكاتب عن إماطة اللثام عن الجرح الأمازيغي الأخرس، الأبكم، الذي مهما جاهر يبقى حبيس الداخل، أو ترجيعا للصدى.

إن هذه الأسئلة وغيرها تتسربل في نسيج السرد عبر خلق شخصية نوميديا، وهي شخصية ظلت على شفير الوهم والحقيقة، مما أربك الفعل السردي، بل منحه شعريته " فوظيفة السرد كما يقول رولان بارت ليست هي التشخيص، بل هي بناء مشهد يظل مُلْغِزاً بالنسبة إلينا "[2].

إن التمثيل السردي في النص يهدف أساسا لاستعادة ذاكرة وتاريخ مملكة نوميديا الضاربة في عمق التاريخ، لكن الاستعادة تبقى معطوبة ومشلولة على مستوى الصوت أو اللغة، مما يجعل تمثيل الهوية تمثيلا ناقصا " فظاهرة الهوية في عمومها يمكن أن تفهم باعتبارها ظاهرة لغوية "[3]. وهو المنحى الذي عبر عنه جون جوزيف بقوله : " إن الهوية لا يكتمل مدلولها إلا في جوهر اللغة، وفي كيفية الوظيفة التي تؤديها "[4].

يظل السؤال المربك للتحبيك السردي، لماذا أعطى السارد لهذه المرأة/الشبح اسم نوميديا ؟ وما القصدية من وراء توظيف التخييل التاريخي ؟ في تأملنا للمقاطع المنتقاة بعناية والمرتبطة بالتاريخ، تستوقفنا دلالة ومرجعية اسم نوميديا، يقول السارد " فقد فكرت أن أسميها باسم إحدى الملكات الأمازيغية التي انقرضت منذ زمن غابر

1 نوميديا، ص 410.

2 رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة 1، 1992، ص 33.

3 جون جوزيف، اللغة والهوية، مرجع سابق، ص 32.

4 جون جوزيف، اللغة والهوية، مرجع سابق، ص 297.

أن أسميها نوميديا.. نعم نوميديا "[1]، كما تستوقفنا أيضا كلمة تاريخ، وهي مليئة بالوجع والحنين والغموض، يظهر هذا من خلال قول السارد " لم أكن أعرف أن الأقدار قد سطرت لي موعدا مع ملكة أمازيغية هاربة من كتب التاريخ "[2]. أو قوله " نوميديا أيتها الخرساء الهادئة المكتظة غموضا وتاريخا "[3].

1 نوميديا، ص 22.
2 نوميديا، ص 236.
3 نوميديا، ص 311.

توظيف التراث الأمازيغي في الأدب المغربي المعاصر المكتوب بالعربية من خـلال ثلاثـة نماذج

عبدالله شـريق

تـقـديـم :

يتميز التراث الثقافي والتاريخي المغربي بالتعدد والتنوع والخصوبة ، بحكم تعدد مكوناته وروافده وتنوع المؤثرات الحضارية والثقافية التي تعرض لها المغرب على مر العصور، ولخصوصيته الجغرافية والتاريخية وما شهده في الفترات التاريخية القديمة، إلى جانب المناطق الأخرى في شمال إفريقيا، من تفاعل بين عدة ثقافات وحضارات على أرضه، يرجع بعضها إلى مراحل ما قبل الفترة الرومانية وخلالها وبعدها، تم تجاهلها أو تناسيها : فيها ما هو أمازيغي أصيل وما هو فينيقي وإغريقي ولاتيني روماني وفرعوني وما هو عربي إسلامي وأندلسي متوسطي، وإفريقي أيضا.. ولا شك أن هذا التفاعل ترك بعض التأثيرات والرواسب في مظاهر وتجليات الثقافة المغربية، وفي اللاشعور الجمعي واللاوعي الثقافي المغرب تفاعلت في الشخصية المغربية بطريقة ظاهرة وخفية، وساهمت في تكوين وتشكيل بعض مميزاتها... برغم ضياع أغلب مظاهر هذا التفاعل القديم ضمن ما ضاع من التراث المغربي الثقافي والحضاري المتنوع. وقد أكد الدكتور عباس الجراري جانبا من هذه الفكرة مبينا أن موقع المغرب الجغرافي وتعدد المؤثرات الحضارية والثقافية التي تعرض لها على مر العصور جعلاه « يتحرك في مركز ثقل العالم بتفاعل جدلي مستمر، ما أنتج تركيبا حضاريا وثقافيا لهذا البلد يكاد يكون متفردا بخصوصيات متميزة، دون أن يفقد هذا التركيب خيوط الالتحام والانسجام مع العناصر التي تفاعل معها في الأصل ومازال »[1].

بيد أن كثيرا مما وصلنا من التراث الأمازيغي التاريخي والثقافي والأسطوري والحكائي عن العصور القديمة والحديثة ما يزال مجالا بكرا للدراسة والبحث، وما

1 عباس الجراري : الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه مكتبة المعارف الرباط ط 1/ 1979 ص 38.

يزال لم يستغل بشكل واسع للتوظيف الفني والأدبي : في الشعر والرواية والمسرح، وفي مجال الرسم والتشكيل والموسيقى والرقص والغناء. ورغم لجوء مجموعة من الكتاب والشعراء المغاربة إلى توظيف بعض مظاهر هذا التراث في بعض النصوص الروائية والشعرية والمسرحية، ورغم ما نجده من تأثيرات ورواسب ومظاهر ثقافية أمازيغية في كتابات بعضهم، باللغة العربية والفرنسية : م. المختار السوسي، محمد خيرالدين، محمد شكري ع.الطبال، أحمد بلحاج آية ورهام، إدريس الملياني، حسين القمري، محمد الأشعري، بشير القمري، جميلة لحلو، محمد بوجبيري، عمروالقاضي. حسن أوريد، طارق بكاري، وآخرون .. فإن هذا التوظيف ما يزال جزئيا محدودا وضيقا أحيانا بالقياس إلى خصوبة هذا التراث، وبالقياس إلى التوظيف الواسع للتراث العربي والإسلامي والتراث اليوناني والآشوري والبابلي في كثيرمن الأعمال الأدبية المغربية المعاصرة.

ويمكن حصر أغلب جوانب التراث الأمازيغي القديم والحديث الموظف في الأدب المغربي المعاصرالمكتوب بالعربية في المظاهر التالية :

- أحداث وشخصيات تاريخية ودينية.
- حكايات ومعتقدات شعبية وأساطير.
- أعمال ونصوص فنية وأدبية وثقافية ودينية.

- رموز مكانية وجغرافية ودينية وفنية. تم التفاعل معها بطرائق متباينة في التوظيف والتناص :

1- توظيف جزئي أو مقطعي محدود.

2- توظيف ديكوري عابر.

3- تحويل شخصيات تاريخية إلى رموز ذات طابع أسطوري أو إضفاء الطابع الأسطوري عليها (ماسينيسن يوغورطة ـ م. ع. الخطابي مثلا..).

4- توظيف أو استلهام كلي يشمل النص في كل فصوله ومقاطعه وفق رؤية نصية بنائية تقدم قراءة جديدة للتراث الموظف. وهوالتعامل الذي اعتمدته النماذج الثلاثة التي اخترت دراستها في هذه المداخلة. ثلاثة أعمال أدبية كتبت باللغة العربية تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة، هي المسرح والشعر والرواية، سأحاول إبرازطبيعتها ونوعية التراث الثقافي الأمازيغي الذي وظفته أو اشتغلت عليه وطريقة أومنهجية توظيفها له أو التعامل معه، وأيضا مميزاتها الفنية ومقصديتها وأبعادها الدلالية.

وأهم سمة مشتركة تميز هذه الأعمال الثلاثة كما قلت هي توظيفها هذا التراث بطريقة كلية تهيمن على العمل كله وليس توظيفا جزئيا أو مقطعيا محدودا كما في كثير من الأعمال الأخرى في الشعر والرواية. وذلك من أجل مقصدية معينة لتمرير خطابات وأفكارومواقف تتعلق بالتاريخ المغربي أو بالثقافة المغربية أوبالحاضروالواقع المغربيين، بمعنى توظيف التراث لربطه بالواقع وبرؤية نقدية مرتبطة بروح العصر، تدافع عن قضايا وقيم ثقافية وسياسية واجتماعية معاصرة. فـ « مهما تكن الرموز التي يستخدمها الأديب ضاربة بجذورها في التاريخ، ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية (أي بوصفها رموزا حية على الدوام) كما قال عزالدين إسماعيل. فإنها، حين يستخدمها الشاعرأو الكاتب المعاصر، لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها. فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها.. » [1].

1- مسرحية « إكـليدن »[2] لبشير القمري

صنف القمري هذه المسرحية التاريخية ضمن خانة تجنيسية سماها : « تراجيديا ملحمية » لكونها تجمع في بنائها وتركيبها بين الطابع الملحمي والطابع التراجيدي من خلال توظيف أحداث وشخصيات في التراث التاريخي الأمازيغي القديم.

تعود بنا المسرحية إلى فترة قديمة جدا في تاريخ المغرب، فترة نهايات القرن الثالث قبل الميلاد التي عرفت صراعات وحروبا بين الممالك الأمازيغية النوميدية التي كانت تربطها علاقات سياسية وإقتصادية بالإمبراطوية الرومانية التي كانت تخطط للهيمنة على شمال إفريقيا والتحكم في ممالكها ونشر التفرقة بين زعمائها. وتبدأ أحداث المسرحية بالحرب التي دارت خلال تلك الفترة بين ''مسينيسا'' زعيم نوميديا الشرقية و''سيفاكس'' زعيم نوميديا الغربية. وانتهت بانتصار ''مسينيسا'' وتوحيد نوميديا .ثم في فترة حكم ''مسيبسا'' ابن سيفاكس وما دار فيها من صراعات بين أبناء ''ميسيبسا'' بعد موته، وبين ''يوغورتن'' الذي برز بطلا قويا طموحا مناوئا لروما ومدافعا عن وحدة نوميديا واستقلالها، ما دفع الرومان إلى التآمر عليه وتأليب بعض الأمراء والأعيان النوميديين ضده لصالح ''أذربعل'' ابن عمه، ثم اعتقاله وسجنه وقتله ...

1 عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي القاهرة / ط 1 / 1967، ص : 199 - 200.

2 صدرت سنة 2002 عن دارالبوكيلي للطباعة والنشر بالقنيطرة ط 1.

تتكون المسرحية من ثلاثة فصول، فيها تداخل وتمازج بين التاريخ والخيال والأسطورة. الأول بعنوان : ماسينيسن يتذكر ثم يموت، في أربعة مشاهد. الثاني بعنوان : بعد وفاة ماسنيسن، في أربعة مشاهد. والثالث : تغريبة يوغورتن، في سبعة مشاهد . تعامل فيها القمري مع التاريخ تعاملا فنيا خاصا، بحيث أعاد بناء الأحداث والشخصيات وفق ما تقتضيه الكتابة المسرحية من حوار ومونولوغ وحكي وصراع درامي وتشويق وفرجة، ولم يعرضها بطريقة وصفية مباشرة أوإخبارية تسلسلية وإنما تصرف فيها بطريقة إبداعية، فيها تركيب واختزال وتأخير وتقديم لبعض الأحداث، وفيها إثارة وأسطرة وانزياح ومباغتة لأفق انتظار القارئ أوالمتفرج، وفيها تخيل دينامي للفضاءات والأمكنة والوقائع والانفعالات والمشاعر والتأملات، والأصوات والهيئات والمناظر والأشكال والحركات، وأشياء وعلامات وعناصر أخرى تتعلق بالسينوغرافيا والتشخيص والإخراج المسرحيين.

وعلى المستوى الفني واللغوي يتميز النص بتعدد الرواة واللغات وضمائر الحكي وتكسير جدارالإيهام الفاصل بين الشخوص والراويين اللذين يقومان بسرد بعض الأحداث وتقديم بعض الشخوص والتعليق على مواقفها. ففي بعض المشاهد أوالمواقف يخاطب ”يوغورتن“ السارد الأول ويحاوره، من خلال توظيف الكاتب لتقنية ” الرؤية السردية مع La vision avec “ التي يكون فيها السارد مشاركا في أحداث الرواية، إلى جانب الحوار الذي يهيمن على جميع فصول المسرحية وفق ” الرؤية من خلف “ التي يكون فيها السارد عارفا بجميع أحداث وتفاصيل وأبعاد العمل الحكائي . ففي المشهد الأول من الفصل الثالث يخاطب يوغورتن الراوي قائلا : ” ألست أهلا لأغير الأشياء ؟!. قل أيها الراوي العنيد، قل أنت الذي تتعقب صورتي وخطاي ! أنت الذي تتهددني وتحصي أنفاسي : ماذا تريد مني روما ؟ ماذا يريد سيبيون ؟ ماذا تخبئ لي نوميديا التي تحتضر الآن ؟ “ (ص : 79). وفي الصفحة 82 يقول : ” قل أيها الراوي العنيد، قل. قل يا ظلي ويا متاهتي ! أين أنا وإلى أين سأمضي ؟ كل الأبواب موصدة. كل الطرقات موحشة وموغلة في صمتها الأبدي...“.

وتتقاطع في فضاء النص عدة لغات : الأمازيغية في كثير من المقاطع والمشاهد على ألسنة بعض الشخصيات الرئيسية الفاعلة (الصفحات : 38 - 39 - 78 - 94)، والدارجة المغربية- وخاصة في الفصل الثالث على لسان الراويين وبعض الأطفال (الصفحات : 76 - 75 - 77 - 107 - 109)، للإيهام بالطابع الحكائي والمسرحي للنص، إلى جانب العربية الفصحي التي هي اللغة المهيمنة طبعا على كل فصول ومشاهد المسرحية. وبهذه الصفة يمثل هذا العمل المسرحي بصورة حية حالة تداخل وتمازج التعدد اللغوي والثقافي في المغرب.

وعلى المستوى الدلالي تنطوي المسرحية على عدة أبعاد ودلالات تاريخية وسياسية وعلى عبر وحكم اجتماعية وثقافية إنسانية أبرزها : غنى وتنوع التاريخ المغربي القديم. تدخل روما في شؤون نوميديا وشمال إفريقيا من خلال إذكاء التآمر والغدر والخيانة بين الزعماء الأمازيغ اتصال المغاربة قديما بالفراعنة والرومان وفكرهم ومع الفلسفة اليونانية ـ المعتقدات الأسطورية للأمازيغ القدماء واعتقادهم بالوثنية وتعدد الآلهة ـ النتائج السلبية للتفرقة والتجزئة والانفصال وأهمية الوحدة الوطنية في مقاومة العدو الخارجي. المطلق والنسبي في الرأي والفكروالسياسة. تخليد التاريخ للبطولات وتأكيد فكرة خلود الأبطال، فقد ورد على لسان أحد الأطفال في نهاية الفصل الثالث : " واش يوغورتن مات بصح ؟! أنا عمري ما سمعت الأبطال كيموتو ! يوغورتن حي ! يوغورتن باقي حي ! يوغورتن حي !" (ص :119).

وتنتهي المسرحية بحكمة إنسانية على لسان الراوي الثاني : " ...إذا كان الإنسان أسير الغرور فإنه يغرق في الخطأ والجهالة : كل إنسان يحمل الظروفَ تبعة أخطائه، لكنه ينسى أنه المسؤول عنها، وحده. الجمال، الثروة، الجاه، المناصب، كلها أعراض، لكن الأعمال الجليلة هي التي تبقى خالدة مثل خلود الروح. لكل شيء بداية ونهاية، أما الروح فلا يعتريها فساد : إنها تظل خالدة وذات سلطان " (ص : 119).

2- ديوان " تانيرت/ ألواح أمازيغية "[1] لإدريس الملياني

يزخر هذا الديوان بكثير من الرموز والأساطير والأحداث والشخصيات والفضاءات التاريخية والحكايات والمعتقدات الشعبية الأمازيغية والرومانية. وظفها الشاعر إدريس الملياني ضمن صور ومتخيلات رمزية ومعادلات موضوعية متعددة الأشكال والمظاهر، بواسطة التناص الحواري والاستلهامي، الجزئي المقطعي، أوالكلي الذي يشمل القصيدة ككل. في جميع مقاطعها. وقد تجسدت أبرز مظاهر هذه الأشكال من التوظيف في :

1- شخصيات أسطورية ودينية وتاريخية : تانيرت. أونامير ـ تانيت. هرقل. تين هينان. ملكة الخيام بيرسيفوني تيزار ـ الغولة دوناتوس يوغورتن آل بربروس ماريوس سيبيون الكاهنة كسيلة الحورية كاليبسو علي بن يوسف. يطو صالح بن طريف البورغواطي ع. الكريم الخطابي..

1 صدر 2005 ضمن منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، بالرباط.

2- رموز مكانية وجغرافية وتاريخية : نوميديا - معبد كرونوس. ليكسوس. موليليكة. إونل. سهل سوس. إملشيل. البهاليل. عين أسردون. تازة - لمتونة - غياثة. مغارة الريح. كهف الغولة - جبال الأطلس. كلدمان. بني ورياغل. أنوال. أغادير...

3- أشكال فنية وألفاظ وتعابيرأمازيغية : رقصة ريفية. زايرجة. الما... باردين. أكليد ن وامان. هايهاي ... يووويو يويويووه يووو أغليد يووغرتن...

تم توظيف أغلب هذه المظاهر ضمن سياق مرتبط بالحاضر والراهن المغربي والعربي والإنساني العام، أو بقصد إبراز ما تنطوي عليه من دلالات وأبعاد رمزية تاريخية واجتماعية وسياسية وإنسانية. سنحاول إبراز بعض من هذه الدلالات من خلال مجموعة من الأمثلة النصية.

في بداية نص " دوناتوس " مثلا يرسم الملياني صورة أسطورية لقصة الخلق، في فضاء أمازيغي وظف فيه رموزا مستقاة من الطبيعة (البحر، الأيل، الأركان، الوعول..)، وأخرى مكانية وجغرافية (سوس، إملكيل، الجودي ..)، وشخصيات أسطورية ودينية (آدم، حوريات، العنقاء..)، ضمن توظيف حواري يشمل جميع مقاطع النص، لشخصية " دوناتوس " الراهب أو القس المسيحي الأمازيغي الذي قاد ثورة ضد الرومان والبيزنطيين، مستغلا ما ترمز له هذه الشخصية الدينية التاريخية من دلالات الثورة والوطنية والبطولة والبعث :

في البدء كان البحر

مسكونا بدهشته الأليفة،

يحضن النهار، مفتونا بحورياتها

ملكا على عرش الجداول

والقبائل

والقرى الموصولة الظل

بالتين

والزيتون

والنخل

أهزوجة من سهل سوس

رقصة ريفية حرى

على إيقاع

مزمار وطبل

تأخذ امرأة إملكيلية

بذراع

فارسها

وتدخل خيمة

ليزفها

شيخ إليه : باسم دوناتوس!

كانت تكتب الأرض

اعتراف البحر

في قداسها اليومي

تكتب وهو يملي

طوبى لدوناتوس بعلي ! (ص : 17- 18)

وفي نص " يوغرتن آت فافتحوا الأبواب " وظف الملياني شخصية " يوغرتن "، وما ترمز له من دلالات التحرر والمقاومة والتضحية في مواجهة الرومان والعملاء والخونة، بطريقة تمزج بين الحواروالسرد والتصوير، وبين ضميري المخاطب والغائب، والماضي والحاضر، وتربطها بالراهن العربي وما يسوده من حالات الغزو والذل والخيبة والموت، وما يحتاجه من تحرر وبطولة واستشهاد :

زغردي يا أمه زغردي

واملئي الأرض بالزغردات

يووو أغليد يوووغرتن اليووو

م آاات !

فافرحي يا آمه واسعدي

وأقيمي الولائم حافلة

بالقرى والقرابين للشهداء

واسكبي من حلي النساء

أكاليل غار له

وحبائل للنبلاء

فمدائنهم كلها عرضة للشراء

في المزاد ولا من يزيد

ومن يشتريها من السيد ! ؟

واحفظي قرطه الذهبي

احفظي أذنه من يد المعتدي

ورياح الوشاة واجدلي خصلات البنات

منجنيقا لطرد الدخيل

وصد الغزاة (ص : 28 - 29)

وفي نص آخر بعنوان " غياثة " يستحضر الملياني ماضي منطقة " تازة " وتراثها الأمازيغي التاريخي والإجتماعي، وما كانت تتسم بها عشائر قبيلة " غياثة " من شراسة وشجاعة ومقاومة ووحدة ضد العدو، برغم ما كان يقوم بينها من صراع وعدوان وحروب، ملمحا وبطريقة رمزية خفية إلى حالة هذه المنطقة راهنا :

تازة الأوربية

أو تازة اليعربية

أم

أ

ي

عاصمة للألم !

أيها الداخلون إليها اطرحوا

عند بوابة الريح

كل الأمل

ليس أبأس منها

على الأرض

وهي على الأرض أجمل

وصابونها

ليس يغسل عنها الدماء ... (ص : 90 - 91)

(...)

أهل غياثة النكد المر

كل لصالحه

باعتماد البنادق

لا يرهبون رعاة

ولا يرحمون الرعاع

ولا يعرفون سوى

لعبة النار والخيل

بارودهم مثل أنفاسهم

وبنادقهم لا تفارقهم

قيد أنملة أو ذراع

يردون كيدا بكيد

وصاعا بصاع

وما من إله لهم

في الشباع ولا في الجياع

وهم ضدهم

كلهم واحد مثل عبد الأحد

كلهم بينهم في صراع

ولكنهم رجل

واحد ضد نفس العدو الألد

ومأثرة في الزمان

وأمثولة للأبد ..! (ص : 92 - 93)

كثيرة ومتنوعة هي مظاهر وأشكال توظيف التراث الأمازيغي، في جوانبه التاريخية والدينية والأسطورية، في نصوص هذا الديوان، إضافة إلى توظيف ألفاظ وتعابيرمن اللغة الأمازيغية واللغة العامية المغربية اللتين تتخللان العربية الفصحى لغة التعبير المهيمنة فيه. لذلك يكمن أحد مرتكزات قيمته الإبداعية في القدرة على هذا المزج الخلاق بين البعد الثقافي الأمازيغي والبعد اللغوي العربي المغربي. فهو يجمع كما قال الأستاذ محمد أقضاض في تقديمه للديوان : " بين طاقتين إبداعيتين : شاعرية العمق الأمازيغي تاريخا وثقافة وتصورا ورموزا، وشاعرية اللغة العربية كصياغة شعرية بمرونة بنيتها. بيد أن الطاقة الأولى هي المتحكمة والمهيمنة والمؤطرة عبر مستويات فنية متنوعة ومختلفة " (ص9).

وقد تضافرت في تشكيل بنية تلك النصوص والصور والفضاءات الرمزية المرتبطة بالتراث الأمازيغي عناصر فنية ودلالية أخرى عديدة : الحوار، السرد، الإيقاع، التناص، العتبات النصية، التشكيل الهندسي للصفحات، البناء الرمزي والأسطوري للأحداث والشخصيات والأماكن والفضاءات. وفي هذه العناصر الفنية والدلالية والتراثية مجتمعة تكمن شعرية هذا الديوان، وقيمته الثقافية الوطنية والإنسانية.

3- رواية " سيرة حمار " [1] لحسن أوريد

هي من أبرز الروايات المغربية التي وظفت التراث الثقافي الأمازيغي القديم باللغة العربية. فبالرغم من أن حسن أوريد لم يقم بتجنيس هذا العمل الأدبي بالتنصيص في غلافه على كونه " رواية " كما يفعل أغلب الكتاب، فإن ورود مصطلح " سيرة " في العنوان : " سيرة حمار "، دال على انتمائه إلى حقل الرواية المفتوح على مختلف التجارب والرؤى والمتخيلات. فضلا عن طبيعة أسلوبه وطريقة بناء أحداثه وشخصياته، وما فيه من وقائع غرائبية ومزج بين الخيال والتاريخ والذات والواقع، ومن تداخل بين زمني الماضي والحاضر. على اعتبار أن السيرة شكل من أشكال الكتابة الروائية رغم ما يتخللها من وقائع ترتبط بالتاريخ أو بحياة فرد معين، فلا وجود لسيرة موضوعية ومباشرة، لأن نقل الأحداث من الواقع أو التاريخ إلى فضاء الكتابة يجعلها تتشكل في بناء جديد وتتخذ صورة أخرى ذاتَ طابع فني يخضع لآليات الخيال واللغة والأسلوب.

1 صدرت سنة 2014 عن منشورات دار الأمان، بالرباط . تتكون من 126 صفحة من الحجم المتوسط.

لكن هذه السيرة ليست على شاكلة السير أو الروايات المعروفة في الرواية المغربية والعربية، وإنما هي سيرة من نوع خاص، لا تعتمد على حياة شخص عادي، بل هي سيرة حقبة تاريخية وثقافية من خلال متخيل غرائبي يتعلق بسيرة إنسان مثقف يدعى " أذربال " تحول خطأ إلى حمار بمفعول شراب سحري ناولته إياه " حاتبوت " القبطية خادمة عشيقته " ثيوزيس " رغبة منه في التحول إلى طائر سماوي كي يتحرر من سلطة الواقع وقوانين المجتمع، فكانت المفاجأة الصدمة أنه تحول إلى حمار وليس إلى طائر. وبهذا فهي تمثل نموذجا متميزا في توظيف التراث الأمازيغي في جانبه التاريخي والأسطوري والثقافي.

إنها رواية غرائبية مثيرة في عنوانها وأحداثها وتحولاتها، ذات أبعاد تاريخية ثقافية وإنسانية، تلتقي مع روايات عالمية وعربية ومغاربية اعتمدت تقنية " المسخ " بشكل جزئي أو مركزي في بلورة أحداثها وتجسيد مقصدياتها الدلالية. وفي إطار الرواية المغربية، والإطار الثقافي العام، تلتقي مع بعض الروايات التي تطرقت لجوانب من التراث الثقافي المغاربي العربي والأمازيغي [1]، إضافة إلى علاقتها التناصية المباشرة مع رواية " الحمار الذهبي " لأبوليوس الأديب اللاتيني الأمازيغي القديم.. والتي استقى منها أوريد فكرة المسخ وتحول إنسان إلى حمار برؤيا سحرية غرائبية [2].

هي رواية متعددة التيمات والأبعاد، وقابلة لعدة قراءات وتأويلات من زوايا ونواحي متعددة لا يسمح المقام بتناولها جميعا : حالة المجتمع المغربي في العهد الروماني، تعدد أصول وروافد الثقافة المغربية، البعد الثقافي والفلسفي والإنساني، علاقتها بالراهن المغربي. فضلا عن البعد الفني والغرائبي. لذلك سنكتفي في بإبراز طبيعة متخيلها الغرائبي، وما فيها من أبعاد فكرية وثقافية.

تعود بنا هذه الرواية إلى مرحلة قديمة في تاريخ المغرب، هي فترة السيطرة الرومانية على شمال إفريقيا لتكشف عن جوانب وأصول ثقافية واجتماعية هامة في تاريخنا الثقافي المغربي، تعود إلى مراحل ما قبل المرحلة الرومانية وخلالها. وإلى جانب هذه القيمة التاريخية والثقافية وعلاقتها الوطيدة بالواقع المغربي المعاصر، الثقافي والاجتماعي والسياسي، تنطوي أيضا على أبعاد أخرى هامة تمنحها قيمة فكرية عقلانية وإنسانية. إنها عمل أدبي يتمازج فيه التاريخي والخيالي، الأسطوري والثقافي والواقعي ضمن متخيل غرائبي ذي بناء فني خاص.

1 مثل بعض روايات أحمد التوفيق بنسالم حميش إبراهيم الكوني محمد الأشعري ...

2 لوكيوس أبوليوس (125 ق.م 180 ق.م) أديب ومفكر لاتيني من أصل أمازيغي. يعتبر بعض الباحثين روايته « الحمارالذهبي » أول رواية في تاريخ الإنسانية وصلتنا كاملة.

صاغ الكاتب أحداث هذه الرواية في بناء سردي متنام يقوم على تتابع الأحداث الكبرى وتوالدها برؤية سردية تقوم على " الرؤية مع La vision avec ". وتتم عملية الحكي بواسطة ضمير المتكلم على لسان " أذربال " الراوي والشخصية المحورية فيها، مع استخدام ضميري المخاطب والغائب الدّالين على الجماعة أحيانا بواسطة السرد والوصف والتأمل، مع توظيف المونولوج والحواروتقنية الحلم والتذكر والاسترجاع والسخرية، والتنقل بين الأزمنة، من الحاضر إلى الماضي واستشراف المستقبل والعودة إلى البداية بواسطة المونولوغ والحلم، فضلا عن تقنية المسخ التي تمثل العامل الرئيسي الذي تسبب في تشكل وتطورالأحداث وتوالدها وتحولها ضمن فضاءات اجتماعية وتاريخية وجغرافية متعددة، متباينة الأمكنة والأزمنة والشخصيات الآدمية والكائنات الحيوانية، بلغة عربية فصيحة تتخللها كثيرمن الكلمات والأسماء الأمازيغية واللاتينية التي تحيل على بعض الأمكنة والمدن والقبائل والمناطق الجغرافية وعلى أسماء بعض الحكام والأدباء والفلاسفة والشخصيات التاريخية. وخلال تطور أحداث الرواية تتوالد مجموعة من الوقائع والشخصيات والقصص الجزئية المرتبطة بتحولات حياة هذه الشخصية التي تحولت إلى حمار وأصبحت تجمع بين صفات الحيوانية ومميزات الإنسان، وبما عانته من محن وآلام وظلم وعدوان وعذاب عبر مجموعة من الأحداث والتحولات والمفاجآت.

ورغم مظهرها الغرائبي فإن هذه الرواية تنطوي على أبعاد ثقافية وسياسيةعديدة، تمثل عمق مقصديتها الدلالية، تتعلق بأهمية الفكر والثقافة في حياة الإنسان وبتعدد وتنوع أصول وروافد الثقافة المغربية، ورفض حصرها أواختزالها في بعد أوأصل واحد، في ارتباط وحوار مع الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي الراهن في المغرب : " إنا تأثرنا بحضارات عدة مثلما أثرنا فيها، وأن لا خطر يتهدد شخصيتنا العميقة من هذا التفاعل. إن الخطر كل الخطر، أن تختزل تلك الشخصية في جانب ونصدف عن التجربة الإنسانية التي أتيحت لنا من الحضارة الفرعونية والإغريقية والرومانية وقبلها الفينيقية. إن الأمم العريقة هي التي لا تخشى الانفتاح ولا تتأذى من التلاقح، أما تلك التي تروم ما تزعم من صفاء فيتهددها الذبول، بله الفناء .." (ص : 37).

ومما ورد فيها عن نتائج التأثيرات والتلاقحات الحضارية والثقافية المتنوعة التي تعرضت لها العقلية المغربية في المراحل التاريخية القديمة ودورها في تشكيل بعض مميزاتها الراهنة : " لنا ذهنية هندسية تفضل الخط المستقيم عن المنحنى، لنا نزوع إلى البناء بالحجرعوض الطوب والتراب. لنا ذهنية عقلانية تربط بين الأشياء وتقيم بينها علاقة سببية ولا تؤمن بشيء يسمى الإشراق، وتميل إلى التحليل المتأني الموضوعي. تحب الحياة وتعشقها، ولا ترى في الجسد إصرا ولا في الحب غلا، ولا تتستر على ذلك بالأكاذيب والأراجيف " (ص : 38) . وهذه الصفات التي يرى الكاتب أنها تميز الذهنية

المغربية تذكرنا بما قاله بعض المشارقة قديما عن غلبة الطابع العقلي والعملي والفقهي على المغاربة أكثر من الطابع الفني والخيالي.

غير أن هذه الأحكام والاستنتاجات تبقى نسبية، فقد نلمس بعض هذه المميزات في بعض أعراف وعادات المغاربة وفي بعض إنجازاتهم الحضارية، العلمية، الفلسفية والفقهية. لكن لا يمكن تعميمها بإطلاق على المغاربة حاليا في تعدد أصولهم واختلاف توجهاتهم الثقافية وفي تنوع عقلياتهم وإنتاجاتهم وإسهاماتهم الفكرية والفنية والأدبية والدينية والصوفية.

كما تتضمن الرواية تأملات على لسان بعض شخوصها وخاصة " أذربال " الشخصية الرئيسية و" الشيخ الحكيم "، تتعلق بإبرازقيمة الفكر والتفكير في حياة الإنسان ونقد سلوكاته الحيوانية التي تميل إلى الأنانية والعنف والعدوانية والجشع والتسلط (ص : 67)، فضلا عمّا فيها من انتقادات لاذعة للخطاب السياسي والممارسة السياسة في ارتباط بالراهن المغربي (ص : 87)، ودفاع عن العقلانية والنسبية والاختلاف وانتقاد التعصب والتطرف (ص : 73) (ص :92 - 93).

وتؤكد الرواية في مقصديتها العامة على أن يكون السلم والتسامح والحب في العلاقات بين البشر جوهر الحياة الإنسانية : " لولا الحب لما ارتبطنا بالحياة. الحب هو البذرة التي إذ تكبر تمنحنا ما هو جميل في الحياة. تمنحنا التجربة، وتمنحنا الحكمة، وتجعلنا نحب الآخرين ونقبلهم كما هم (...). حيثما يكون الحب تزهر الحياة، حيثما تكون الحياة يشع الحب. حينما ينتفي الحب تنتفي الحياة وتقوم عوضها العداوة والبغضاء " (ص : 79 - 80).

ومن زاوية أخرى يمكن أن نستنتج من الرواية، انطلاقا مما حدث لأذربال، الفكرة التالية : " ليس على الإنسان أن ينفصل عن الواقع " (ص : 104)، ولا يمكن أن يعيش خارج الزمان والمكان وخارج طبيعته الآدمية، بمعنى أن الإنسان إذا لم يرض بآدميته وإنسانيته، وبما تتسم به من محدودية ونسبية، وأصيب بالغروروالتوهم في التحول إلى كائن آخر بعيد عن الواقع فسيصاب بالهزيمة والصدمة والمسخ ويتحول إلى كائن هجين. لكن هذه الفكرة يمكن أن توصف من وجهة نظرالبعض، بالسلبية والإنهزامية لعدم إيمانها بقدرة الإنسان على التحرر من قيود واقعه وتجاوزه نحو البحث عن عوالم جديدة لحياته.

إن التطرق لهذه القضايا الثقافية والسياسية والاجتماعية والإنسانية أضفى على الرواية طابعا ثقافيا جداليا خاصا، في بعدها التاريخي وفي انفتاحها على الواقع المغربي

المعاصر، ما جعل منها رواية متميزة تثير ظواهر وإشكالات ثقافية وسياسية هامة في تاريخنا وواقعنا المغربي من خلال متخيل غرائبي.

خـلاصـة :

هكذا نلاحظ من خلال هذه النماذج الثلاثة أن التراث المغربي الأمازيغي متنوع ومتعدد المظاهروالأبعاد، وأنه ما يزال مجالا خصبا للبحث والدراسة وللتوظيف الفني والأدبي، الشعري والروائي والمسرحي والفني. وقد وظفت النماذج الثلاثة جوانب منه بطرائق فنية ورمزية متميزة، في ارتباط بالراهن المغربي والإنساني، وفي أفق فكري يؤكد أهمية الدور الذي يمكن أن يلعبه الوعي التاريخي والتراث الثقافي وتأثير الثقافات الأخرى في بناء الحاضر ونشر الرؤية التاريخية الحداثية القائمة على التعددية والنسبية والحوار والديموقراطية.

استثمار الفضاء الأمازيغي في الرواية المغربية

يوسـف توفيـق

لم يحظ اشتغال الفضاء في المنجز النقدي الغربي، بما حظي به أخوه في الرضاعة الزمن. وما كان من مقاربات على اختلاف خلفياتها النظرية والفلسفية، لم يقدم تصورا مكتملا يرصد تجلياته في السرد على وجه الخصوص، ولعل الأمر يزداد سوءا في النقد المغربي، إذ كانت جل المقاربات تتسم بالهشاشة وضبابية الرؤية، وأكثرها عمقا تناولته من زاوية التقاطبات المكانية. ولم تتضح رؤية الفضاء بوصفه الكون الذي يلمّ الروايةَ ويجمع شتاتَ أمكنتِها ويضمن تماسكها وانسجامَها، إلا بعد عثراتٍ كثيرةٍ، كان أكبرَها الخلطُ الكبير بين الفضاء والمكان، والذي أخر وعي النقد المغربي بالفضاء الروائي لسنوات طويلة. وهكذا، وبعد محاولات عديدة اتسم أغلبها بالتعتيم والابتسار، تم تقسيم الفضاء إلى أربعة مكونات : الفضاء كمعادل للمكان أو الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي، والفضاء كرؤية أو منظور*. ولم يعد الفضاء مجرد حيّز فارغ، أو خلفية، أو ديكور يحتضن أحداث الرواية. بل تم النظر إليه باعتباره كونا دلاليا غاصا بالمعاني والإحالات على الذاكرة والوعي والوجود.

لقد ارتبط الإنسان بالفضاء ارتباطا وجوديا، على نحو ما يعلمنا مارسيل غابرييل حين يقول : « إن الإنسان غير منفصل عن فضائه، بل إنه هذا الفضاء ذاته »[1]. ويزداد هذا الترابط في التجربة السردية « إذ تكاد كل جملة في الكتابة الروائية تحيل على فضاء معين أو تستحضر فضاء معينا مادامت تعبر عن فعل يتم في الوجود أو تقدم لنا حضورا في العالم »[2]. ولقد فطن الروائيون لما للفضاء من أهمية قصوى بالسرد ومجرياته، بل إن منهم من أكد على أنه نسغ الرواية ورواؤها الذي يمدها بالحيوية والعنفوان، يقول توماس مان « إن ارتباط الفضاء بالأحداث أكبر من ارتباط الزمن بها ». فمجرد ذكره داخل الرواية، يستتبع سيلا من المشاعر والأحاسيس والتذكرات التي تجعلنا نستشعر قيام

1 حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 48.
2 حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 48.

حدث ما، حسب ما يذهب إليه شارل غريفل : « فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث»[1].

وإذا كان الفضاء في الرواية الكلاسيكية متسما بالثبات والسكون، فإنه تحول في إطار الحساسية الجديدة إلى عنصر مركزي، بل إلى شخصية من الشخصيات الرئيسة التي يدور عليها السرد. وبذلك يصير الفضاء عنصرا أساسيا لا ينهض السرد بدونه، وإذا كان من البديهي علاقته الوطيدة بالقصة إذ يحتضن أحداثها وشخصياتها، فإنه علاوة على ذلك، يعتبر المكون الذي « يعطي للرواية تماسكها وانسجامها، ويقرر في الاتجاه الذي سيأخذه السرد لتشييد خطابه »[2].

ومن ثمة، فإن المقصود بالفضاء في هذه الورقة هو الفضاء المطلق الذي تشتبك فيه أسئلة التاريخ والجغرافيا والوعي والثقافة والذاكرة والوجود، وتخترقه الروائح والأصوات والأشكال والألوان والأمكنة والصور والأحلام والحالات النفسية والذهنية المختلفة [3]. أما الفضاء الأمازيغي فنقصد به الفضاء الذي تبسط فيه الثقافة الأمازيغية سلطانها، وتفرض فيه حضورها، بكل ما للثقافة من معنى يحيل على التاريخ والهوية والعوائد المختلفة والمعتقدات والرموز والقيم.

وقد كان حضور الفضاء الأمازيغي باهتا في الرواية المغربية، منذ تأسيسها، إذا استثنينا رواية « المغتربون » لمحمد الإحسايني. إلا أنه تعزز في السنوات الأخيرة، بفضل جملة من الأعمال التي راهنت على استثمار عناصره من أجل التأكيد على التنوع الثقافي وترسيخ البعد الأمازيغي الذي يعد بعدا ثابتا وأساسيا في الهوية المغربية. ومن الروايات التي نحت هذا المنحى رواية « السيل » 1999 لأحمد التوفيق التي جرت أحداثها في قرية من سفوح الأطلس، وتخييله الذاتي « والد وما ولد » وهي سيرة ذاتية تحكي حياة الكاتب في قرية إمَرغن وما جاورها من أحواز مراكش في الأطلس الكبير. ورواية « موسم صيد الزنجور » لإسماعيل غزالي، والتي تدور أحداثها في البحيرة الخضراء « أكلمام أزكزا »، ورواية طارق بكاري (نوميديا) والتي عرفت استثمارا جيدا للفضاء الأمازيغي، الممثل في قرية إغرم الواقعة في سفوح جبل العياشي.

وتسعى هذه المداخلة إلى مقاربة حضور الفضاء الأمازيغي في ثلاثة أعمال، جرت أحداثها في ثلاث قرى أمازيغية هي أنامر وإمرغن وإغرم :

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص 30.
2 نفسه. ص 29.
3 حسن نجمي، شعرية الفضاء. ص 34.

رواية المغتربون لمحمد الاحسايني والاغتراب الفضائي :

صدرت الطبعة الأولى من رواية المغتربون سنة 1974 عن دار النشر المغربية بالبيضاء، ويدور جزء هام منها في قرية أنامّرْ بالأطلس الصغير، وتحكي قصة عبد المالك العائد إلى قريته أنامر بعد غربة عشر سنين قضاها في مدينة الدار البيضاء من أجل الدراسة، وفي أنامّر سيعرف بأن أباه رهن أملاكه وصار يشتغل أجيرا في إحدى الضيعات، أما أخته فصارت مهددة بالعمل خادمة عند إحدى الأسر في الدار البيضاء، مما يضطره للتخلي عن حلمه في متابعة دراسته في المحاماة من أجل إعالة أسرته والزواج بحبيبته تعزة. والرواية تقدم ملامح التحولات التي عرفها مجتمع تقليدي منغلق في سوس مثل قرية أنامر.

وجدير بالذكر أن الفضاءات الأمازيغية ترد في الرواية المغربية مشتركة في بعض العناصر، حضور الطبيعة الجبلية الأطلسية، والموقع المتواجد غالبا في السفح، والأودية ومجاري المياه والنقط المائية الحافة بالفضاء.

وتبدو قرية أنامر فضاء منسيا توقفت عنده عقارب الزمن، لم تغير السنين منه شيئا، منحته الطبيعة أسمى ما لديها من صور الجمال وتجلياته. وهو فضاء رغم بساطته إلا أنه واعد بالأمل والحرية، مضمخ بعبق التاريخ ومشبع بالتقاليد والعادات، يذكي الشعور بالانتماء إلى وطن يمتد على طول الصحراء الكبرى ليعانق الواحات المتناثرة في شمال إفريقيا والحضارات التي عمرتها قرونا طويلة. يقول السارد في تقديم الفضاء :
«على مقربة من نهاية جبل الكست الممتد شرقا إلى الشمال الغربي، وعلى هضاب سفحه، تقع أنامر، القرية ذات البناءات البربرية الحمراء، المكللة ببياض تيجان قلاعها ذات الشرفات المطلة على مروج محصورة بين جبلين : جبل الكست العالي وجبال إيغالن، كما يسميه أهل البلدة. وتغطي غابة كثيفة من الزيتون، والنخيل، واللوز، وأركان، وغيرها جانبا هاما من سفح الجبل حتى أزاغار- السهل - الذي يخترقه وادي أمّلن، وهو يشق طريقه نحو المصب في المحيط الأطلسي [1]».

ويقول أيضاً :
«إذ عاد يركز بصره من الشرفة، على أزاغار، والواحة الممتدة من أنامّر وأنيل لتلتقي مع واحة تيدلي التي تسبح بدورها على الهضاب لتتعانق مع واحة أنامّر في عشق أزلي، نخيل يخاطب نخيلا، وأشجار من الزيتون، شارفت ثلاثة قرون، تتخللها أشجار السماق وايركل برائحته النفاذة، وقرون تمتد إلى أيام المنصور» [2].

1 محمد الاحسايني، المغتربون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1974. ص 3.
2 نفسه ص 16.

ويضيف : «أشعر دائما بالانتماء إلى الواحات شبه الصحراوية، وإلى هذه الجبال التي تنطلق ممتدة حتى تتلاشى مع الصحراء الكبرى، تمهد الطريق نحو السهوب القاحلة، حيث رمال تتحرك، وجبال أخرى راسيات وحيث تتدفق حضارة أخرى للطوارق في بطون المدن الطينية [1]».

ولا يلبث السارد أن يشير إلى العمق التاريخي للمنطقة والذي يجعلها فضاء مشحونا بالصراعات القبلية، وبالمعارك الطاحنة، التي تتقد جذوتها أحيانا لأتفه الأسباب :

« كيف كان يشتعل الوادي، وفوق الوادي، وداخل الوادي في الحرْكة، أو كيف تنشغل هذه القبائل بالمآثر بين جزولة وبين تاحقات، فتشتعل آمّلن كلها إما شعرا يذكي المفاخر، وإما نارا تأكل الأخضر واليابس » [2] .

ويزيد في موضع آخر : « وادي آملن، انتقام لثأر مدفون، وانتهاك لهدنة بين قطاع الطريق، والسفاكين، مزايدة طوطمية كثيرا ما أدت إلى محو قبيلة بأكملها » [3].

ويؤكد تأثير الفضاء في شخصية ساكني القرية، فصفة الكبرياء المميزة لأهالي القرية مستمدة من طبيعة الجبال والصخور الشاهقة حيث تحلق فيها العقبان والنسور.

هؤلاء الناس، يعيشون بالتبختر، يستمدون ذلك من طبيعة الصخور الشاهقة المانعة، حيث تسكن النسور والعقبان » [4].

ولوجود القرية قصة يبسطها بقوله : «ثم إنه حدث في مناسبة أحد الأعراس أن قام جماعة من العامت، وسفهاء البلدة، فربطوا غصنا من أركان مدهونا بزيت مع نسر، فلما كان أحواش ليلا، أطلقوه محلقا من شاهق. لما شاهدته نساء القرى المجاورة أجهض بعضهن. أما الرجال فقد اندهشوا بدورهم من تلك الظاهرة. في الغد لتلك الليلة سألوا سكان البلدة عن الظاهرة الغريبة التي حدثت في الليل، لكن سكان البلدة سخروا منهم : ذلك مجرد ألاعيب العامت المدهشة. ومن ثم بيت سكان القرى المجاورة أمر غزوهم وترحيلهم، وإحراق دورهم عقابا لهم. اندثرت البلدة، ثم جاء الشرفاء بالإضافة إلى ساكنة أخرى، كونوا بأجمعهم مجمعا سكنيا، فأسسوا أنامّر على ما هي عليه الآن. ولله الأمر من قبل ومن بعد [5]».

---

1 نفسه، ص 23.
2 نفسه، ص 21.
3 نفسه، ص 22.
4 نفسه، ص 31.
5 نفسه، ص 35.

الاغتراب الفضائي أو الفضاء القروي المنعزل :

تسعى الرواية كما يشير عنوانها إلى إبراز مظاهر الاغتراب الذي يتخذ شكلين أساسيين، اغتراب القرية وأهلها باعتبارها فضاء منعزلا، يسير ببطء شديد، مقارنة مع بقية المناطق في المغرب الفسيح. وهو ما ينعكس على نفسية الناس وتصورهم وأفكارهم ومنظومة قيمهم :

« أحس أن هذه الطائفة من المواطنين، لا تستند في تصرفاتها إلا على مركز الفرد في القبيلة، في مجتمع جد منغلق، في أرض محصورة، وأن أفكار هذه الطائفة، تعمل خارج التاريخ، وان تقاليدها مرتبطة بكيانها الذاتي، وأنها تجهل وجود حرية أخلاقية، وبذلك تنمي من الأفكار، ما يرتبط بانطوائية الأثرة، كما يتبدى في الغلو، لصيانة شرف القبيلة سطحياً، وإهمال كل تربية أساسية تنمي قدرات الفرد في مراحل تطوره البيولوجي، وأن أباه؛ والحال هذه، عرضة لكل استغلال »[1].

واغتراب السارد عن القرية، وهو ما كان يولد في نفسيته صراعا مريرا من أجل إقرار مصالحة مع هذا الفضاء الذي غاب عنه عشر سنوات كاملة ليجده كما تركه، وينجم عن ذلك صعوبة في التواصل وعسر كبير في مد جسور الحوار :

« إنه عرضة للمفاجآت منذ أن دخل وادي أملن. وتحت تأثير الطبيعة والناس، سوف يتعلم من تجاربه كل شيء، سوف يتخلص من كل ما لصق به، ليبدو مع نفسه في وضع فطري. ومع ذلك، لن تمكنه براءته إلا من الانحدار مرات ومرات.. ولن يكتشف شيئا، أو يظفر بمعنى غريب في مسقط رأسه » [2].

ويمضي السارد في وصف مظاهر التيه والاغتراب، حتى كأن السارد قادم من كوكب آخر تفصله بمسقط رأسه هوة سحيقة لا سبيل إلى عبورها :

« خيل إليه أنه قادم من كوكب آخر، وأنه تائه في هذا العالم الغريب الذي يكونه جبل وذراه، وسفوحه ودوره المتناثرة هنا، وهناك، وإنسانه الهلامي، والأفكار غير المعقولة التي تحيط به... وبدت له تلك الهوة الفاصلة بينه وبين غيره »[3].

والرواية عموما تقدم الفضاء الأمازيغي منعزلا مغلقا يثير شعورا قاتلا بالاغتراب بالنسبة لساكنيه والوافدين عليه على حد سواء. عكس ما سنرى من خلال الفضاء الأمازيغي عند أحمد التوفيق أو في نوميديا لطارق بكاري.

1 نفسه، ص 87.
2 نفسه، ص 27.
3 نفسه، ص 63.

«والد وما ولد» لأحمد التوفيق وعبقرية الفضاء الأمازيغي :

تندرج السيرة الذاتية لأحمد التوفيق في إطار روايات التعلم والتكوين، التي تركز على إبراز معالم العناية التي ساهمت في تكوين شخصية البطل وصناعة أسطورته الشخصية. ويمكن في هذا العمل الإشارة إلى عاملين، عناية الوالد وعبقرية المكان.

تقع أحداث السيرة الذاتية لأحمد التوفيق، بقرية إمرغن بأحواز مراكش، في منتصف الطريق في اتجاه تارودانت بين مراكش وتينمل. ويوضح رسم تخطيطي في الملحق المثبت في نهاية العمل موقعها بجلاء. يمكن الإشارة إلى أن وضع رسم تخطيطي في بداية الرواية أو نهايتها ورد في أعمال كثيرة من بينها رواية استعمال الزمن لميشيل بيطور، وذلك من أجل مساعدة القارئ على تتبع خيوط السرد. ويعمد السارد بضمير الأنا على غرار السرود الذاتية إلى الوصف لكي يقرب القارئ من كل صغيرة وكبيرة عن الفضاء الأمازيغي الذي احتضن طفولته وكان مهدها، ومسرح أحداثها التي عاشها حتى انتقاله إلى المدينة.

« قرية « إمرغن » قريتان، القرية العليا أفلاّ، والقرية السفلى «اكرسورا»، كلاهما في سفح الجبل في جهة جنوب منخفض واسع تحيط به الجبال. وقد تكوّن هذا المنخفض على ما يبدو بسبب انكسار قوي في قشرة الأرض، والملح يتوافر في حواشي هذا المنخفض، كما يتوافر حجر الجبس، ومياه جوف المنخفض لذلك آسنة إذا طلبت في العمق، إلا من بعض العيون في سفح الجبل الجنوبي ».[1]

ويصف السارد موقعها وأوديتها وشعابها وأشجارها وعيونها ومزروعاتها وسواقيها ومجاري عيونها وأكل أهلها ونمط عيشهم وبيوتها، وطريقة بنائها، وحصونها، وأمكنتها التاريخية والأخبار التي وردت عند المؤرخين في بطون كتب التاريخ.. خصوصا أن المنطقة تقع في مكان استراتيجي وسط الطريق بين مراكش والقرية التي تحضن مرقد الإمام المهدي زعيم الموحدين «تنمل» والتي تعني المدرسة بالأمازيغية.

ويشرح السارد موقع قريته في سفح الظل، وما يدرّه هذا الوضع من طبيعة خضراء وغناء على عكس طبيعة سفح الشمس « التي كانت أقرب بعقمها إلى طبيعة الجنوب منها إلى يسر الشمال » [2]. ومنه جاء العنوان الفرعي لهذا العمل : طفولة عند سفح الظل. وفي هذا إشارة إلى العناية التي تلقاها الولد من أجل أن يحظى بحياة مريحة.

1 أحمد التوفيق، والد وما ولد، طفولة في سفح الجبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2011، ص 30 - 31.
2 نفسه، ص 39.

ويستفيض في استعراض جل ما يتصل بهذا الفضاء الأمازيغي ومكوناته المادية والثقافية، أصناف الأكل، وطرق المداواة الشعبية من الحروق ولسع العقارب، ونماذج من الحكايات الشعبية الأمازيغية « الرجل الذي رغبت أربعة نسوة في الزواج منه ».

الفضاء الأمازيغي والتسامح :

كما أتى على ذكر جو التسامح والعيش المشترك الذي يطبع هذا الفضاء الأمازيغي منذ قرون عديدة، بين مختلف مكوناته الدينية والعرقية. ومنها المكون اليهودي الذي بدا منصهرا في البيئة، متشربا لكافة تجلياتها الثقافية والرمزية :

« كان في كل قرية من معظم القرى القديمة في جبال الأطلس الكبير طائفة من اليهود، وتستحق أن تنعت بالطائفة لأنها متماسكة في عوائدها مطمئنة في شعائرها الدينية التي يتعلمها أبناؤها في بيع صغيرة مطلية الجداران بالجبس، موقرة من لدن المسلمين » [1]. ويأتي السارد بحكاية الطفل اليهودي الذي فرّ إلى قبيلة مسلمة، واشتكت أمه ذلك إلى شيخ القبيلة فحكم الشيخ برجوع الصبي إلى أهله مما استوجب ثناء أهل الصبي اليهود، وهذه الحكاية تبين مقدار ما كان يتمتع به اليهود من مساواة أمام العرف والقانون.

وهو عندما يتحدث عن شخصية باروخ، فإنه يؤكد على انتمائه الأصيل إلى الثقافة الأمازيغية : « كان باروخ من جملة اليهود المتعرقين في هذه البيئة الأمازيغية بكل أبعادها الثقافية، فلا يعجزه أن يشارك في اللفظ الدائر ويعلق « يضرب الكلام » كما يقولون، أي يشارك فيه ويغالب حتى إنه قد لا يجد من يفحمه. لا يختلف عن جلسائه في تشربه لأدب تلك البيئة ولغتها إلا بطريقته الخاصة في تلفظ تلك الكلمات »[2].

كما يتحدث السارد عن أحوالهم في القرية وعاداتهم ولباسهم ونمط عيشهم وتأثيرهم في سلوك الناس بإدخال أمور لم يكن لهم عهد بها كلعب الورق.

ذكر الألعاب الشعبية وأناشيد الأطفال، ومظاهر الاحتفالات الشعبية الدينية كعاشوراء :

« خرج مع الأولاد ليلة عاشوراء للطواف على دور القرية دارا دارا يتسولون ليجمعوا اللحم القديد المتبقي من لحم أضحية العيد الماضي، يفترقون فرقا ويبدؤون

1 نفسه، ص 99.
2 نفسه، ص 103.

الطواف بعد المغرب، يدقون الأبواب ويقولون :
أكردلاس أشويح أكرد إماك أنشرك».[1]

ويصف وصفا دقيقا لعبة الجمل التي تعد من اللعب المسارية التي تهدف إلى تلقين الأطفال مكائد الكبار. «ويتم التحضير للعبة الجمل بالبحث في الخلاء عن رأس جمل»[2].

الـمعتقدات الشعبية في الأولياء والأضرحة :

من المعتقدات الشعبية السائدة في الفضاءات الأمازيغية الاعتقاد في بركة الأولياء والصالحين، ومن ذلك اعتقادهم في طاحونة مولاي ابراهيم «أزرك ن مولاي ابراهيم» التي يسيل تحتها الماء، فتغتسل به النساء اللواتي تأخر زواجهن أو إنجابهن. ومن ذلك اعتقادهم في الحشرة للآعزيزة، وفي حكايات الجان سيدي شمهروش، كما ذكر بعض العوائد السحرية المتعلقة بإبطال بوار الفتيات اللواتي تأخرن في الزواج : «بعد تمكين قيم الضريح من هدية أو رشوة مقابل خدمته وتستره في آن واحد دخل البنات بأسطال من الماء إلى بيت معلوم للاستحمام الذي جئن من أجله، وكان الولد منشغلا باكتشاف ما بداخل الضريح المجاور من أدوات ومعلقات ليست معهودة في مساجد المسلمين»[3].

الأشعار الشعبية :

جاء العمل حافلا بالأشعار الأمازيغية التي تقال في مناسبات مختلفة :

يان إكمرن ار تادكات اغد اورومزن يات

اساكا تبين تيسوار ايدوكان [4]

اجديكن اطلبا ادو غراس أغلان

وانا اران اتنديكس انفن أغاراس [5]

حين حديثه عن الأرملة بيجا التي تصادف الصغار في الحقول «وتبادلهم أنواعا من ضرب الكلام نثرا من جوامع كلام البربر، أو شعرا من رائق أوزانهم البليغة، في

1 نفسه ص 107.
2 نفسه، ص 108.
3 نفسه، ص 177 - 178.
4 ص 210.
5 ص 126.

براءة لا يخدشها شيء، ولكنها بمعانيها وبيانها قوية لاذعة منعشة للحياة».[1] ومنها قولها للصبية : «ماتين كيون إكان أور تسبقي».[2] بكل ما تحيله العبارة على الجنس.

فرجة بويلماون الشعبية :

تقام هذه الفرجة في يوم ثاني العيد : «بدأ الحفل عند العصر وانتهى بعد العشاء، وفرجة النهار رقصات وتمثيل، يشارك فيها الرجل اللابس جلود المعز، والفرقة المقنعة المسماة بيهود العيد».[3]

التويزا :

أو عندما يذكر التويزا التي تعد عملا جماعيا تطوعيا يساهم فيه أفراد القرية، ويعرف أجواء مفعمة بالتضامن والتعاون : «بل اصطحبه لطرافة الجو الذي يجري فيه الشغل الجماعي المعروف بتويزي ومعناه اللغوي التحمل، ومعناه الاصطلاحي العمل الجماعي التعاوني بلا مقابل، فهو جو مليء بالحماسة والجد، يشرف الأعيان، مثل الوالد، على الشغل المحتفى به من حيث تقديم الطعام الجيد الذي يأتي لحمه من ذبيحة يسهم الناس في شرائها، كما يسهمون في إحضار لوازم الشاي [4]».

نوميديا : الفضاء الأمازيغي وحضور الهوية واشتغال الذاكرة :

تحكي الرواية قصة شاب يسمى أوداد (مراد فيما بعد) يعود إلى مسقط رأسه إغرم بعد غياب دام سنوات طويلة، بناء على نصيحة من طبيبه النفسي الذي رأى في عودته شفاء لما يعتريه من مرض نفسي، هذه القرية التي غادرها في ظروف قاهرة، بعد أن بات وجوده بينهم مستحيلا، لاعتقاد أهل القرية في أن إقامته بوصفه لقيطا سيسبب في لعنة ماحقة للقرية وأهلها. وبينما هو ينتقل بين دروب القرية وفضاءاتها تشتعل الذاكرة وتتأجج نارها من خلال اشتغال الحواس كالبصر والشم والتذوق. وخلال إقامته بإغرم، يلتقي بجوليا الفتاة الفرنسية التي أحبته وعاشت معه لحظات حميمة، وقد تبين فيما بعد أنها كاتبة لم يكن مراد بالنسبة إليها سوى موضوع شيق ومثير لكتابة روايتها بعد أن استهوتها قصته المأساوية التي أمدها بها الطبيب النفسي بنهاشم مدونة في ملفه الطبي، ومسجلة على أشرطة. وفي إغرم سيلتقي رفيقته في الجامعة نضال التي تزوجت مرتين آخرها مع سياسي معروف اتخذها زوجة ثانية يلجأ إليها للمتعة

1 ص 168.
2 ص 168.
3 ص 189.
4 ص 176.

فيما يشبه الدعارة الشرعية، وتوج البطل سلسلة علاقاته الغرامية بالفتاة الأمازيغية الخرساء نوميديا.

ويلتحم السارد بالمكان، وتشده إليه حبال وثيقة، وكثيرة هي الفقرات الشاهدة على هذا الالتحام في الرواية، بدءا من عنوان الرواية، الذي يعني مملكة أمازيغية قديمة.

1- الفضاء الساحر المغلف بالأسطورة والمضمخ بعبق التاريخ :

لا يتردد السارد في أن يسبغ على الفضاء سحنة أسطورية ويغلفه بالسحر، وينتشله من قساوة الحاضر إلى مجد التاريخ، ومن مجد التاريخ إلى سحر الفانطازيا. ففي هذا الفضاء تتناسل الحكايات العجيبة والخارقة. ولكل عنصر في هذا الفضاء قصة من بينها :

- حكاية سيدي موسى وسيدي عيسى.[1]
- حكاية الفتاة التي تمتطي حصانها الأسود مسبلة شعرها.
- حكاية الشجرة المقدسة التي تتوسط ضريح الولي الصالح.

«وتقدمت في الزقاق الصغير الذي يفضي إلى بهو كبير تتوسطه شجرة تين وارفة الظلال. كم شاخت هذه الشجرة على الرغم من أنها تبدو متماسكة، قلبها هنا في هذا المزار ورأسها في السماء».

«وانقلبت إلى شجرة تين حباتها دامية لذلك تجد أهل القرية يحذرون من أكله، لأن آكلها كما يؤكد الجميع ملعون إلى أبد الآبدين».

«هكذا كان أهل إغرم – وربما لا يزالون - لا يهدأ لهم بال حتى يغلفوا أي شيء يشذ عن نمط حياتهم بذلك الحس الأسطوري»[2].

أسطورة اللعنة :

اللعنة الماحقة التي يتجنبها أهل القرية يذكر بموضوع رواية مائة عام من العزلة التي تقوم على خوف أهل قرية ماكوندو من الحمل الناجم عن زنا المحارم. وفي ذلك يقول : «لا ينبغي لأوداد أن يبقى في القرية لكي لا يدنس الدماء النقية والموحدة التي تسري في شرايين كل فرد من أفرادها».

1 طارق بكاري، نوميديا، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2015، ص 23.
2 نفسه ص 50.

2- الفضاء العلاج :

العودة إلى إغرم هي عودة إلى المتاعب الناجمة عن اشتعال الذاكرة وتوقد الوجدان، فضلا إلى إلماعها للعودة إلى الهوية التي بدونها يسقط الإنسان في براثن الانفصام والتوتر.

«أعود إليك سيدتي، لا لأبحث في حفريات طفولتي عن شيء ذي معنى، ولا لأستنطق خيانات المكان، كل ما في الأمر أني عدت إليك بعد نصيحة الطبيب النفسي، عدت لأرتاح من قائمة أوجاعي الثقيلة، وبالطبع عدت لأنني تهورت ذات مساء وبحثت في شبكة الانترنيت عن قرية معلقة بين الجبال اسمها إغرم».

إن فضاء قرية إغرم هو الوصفة العلاجية الكفيلة بمداواة عذابات مراد الوعل وجراحاته الوجودية :

«لم أفهم لماذا ألح علي د. بنهاشم طبيبي النفسي أن أعود إليك قائلا : عد إليها، ولن تعود إلي»[1].

الفضاء بوصفه تجربة مشحونة بالعواطف :

بدت إغرم في الرواية ملاذا نشأت فيه علاقة وجدانية تشابكت خيوطها مع السارد. إنها فضاء مشحون عاطفيا، يلفه الكثير من السحر والغموض، والمشاعر المتناقضة أحيانا، وهو ما شكل بؤرة الرواية وحافزها السردي بلغة السيميائيات السردية، ونسغها الذي يمدها بالقوة والعنفوان.

الفضاء الذي يوقظ الحواس ويشعل الذاكرة :

وفيما يشبه النزوع البروستي إلى إشعال فتيل الذاكرة من خلال إيقاظ الحواس وخصوصا الشم والتذوق، نجد في الرواية كثيرا من الإحالات على التعالق الموجود بين الفضاء المتمثل في قرية أغرم والذاكرة :

"هي الذاكرة يا حبيبتي، تصحو بعنف حين تستفزها الحواس". ص 51.

"كان قلبي يزدحم بملايين الأحاسيس المتناقضة التي كانت تذكيها الروائح التي يعبق بها المكان" ص 51.

---

1 نفسه ص 13.

"كنت أشم روائح المكان، فتبعث في ذكريات خلتها استحالت إلى رماد "[1].

"لما عاد حميد يحمل الفطور، كنت أشعل سيجارة من أخرى، وأفر من الذكريات التي تنبلج من روائح الرغيف الأمازيغي، والإبريق وهو يطاول السماء ويهوي شايه في نقطة ثابتة من الكأس، فتكبر عمامته البيضاء كلما ابتعد الكأس وحلق عاليا".

"هاهي رائحة أزير توقظ في أشياء صميمية كلما تأملتها خربتني".

"لن تقتادني هذه القرية المخبولة إلا إلى ذلك المكان الملغوم بالذاكرة، حين تصبح الذكريات جميلها وقبيحها قابلة للاشتعال"[2].

"المكان وحده ينسف ما أبقت في الحياة من جميل يهزني ويسرح بي في تخوم الذاكرة القصية. لكني لم ابتعد عنك يا اغرم"[3].

إغرم القرية التي ظلت محافظة على وشائج التاريخ والهوية :

تحيل أجواء إغرم وتضاريسها إلى الهوية الثقافية الأمازيغية، ويشير كل تفصيل فيها إلى هذا الحضور الهوياتي، ملامح الناس وحديثهم، أهازيج الصبية وألعابهم، وحتى الأشكال والخطوط المرتسمة على الأماكن والأشياء. وفيما يلي بعض الإحالات :

الغرفة الموشاة بالرموز الأمازيغية :

"ومضيت إلى الأريكة الحمراء ووضعت الزجاجة والكأسين فوق الطاولة الزجاجية المقابلة للأريكة والمزركشة برسومات وخطوط أمازيغية"[4].

"الأغاني الأمازيغية التي تصدح على شدو الكمنجات المبحوحة".

موالات تاماوايت الأمازيغية :

"تاماوايت : وهج يشع ويعرش في أعماق الأمازيغ، وتاج لمن يغنيه، ووجع لذيذ لمن يسمعه، ونافذة مشرعة على الذكريات التي تتصاعد كأنها أعمدة دخان حالكة فوق مداخل حمام عتيق". ص 86.

1 نفسه ص 20.
2 نفسه ص 22.
3 نفسه ص 294.
4 نفسه ص 29.

أعرف هذه الطريق وأحفظها عن ظهر قلب، فكيف لم تخرب يد الزمان هندستها. أما عندما أطلت التأمل في وجهها الأمازيغي الأصيل، الذي لا أعلم إن كان يجرني قرونا إلى الوراء أم يدفعني سنوات إلى الأمام [1].

الأمكنة داخل الفضاء :

نوميديا، مزار سيدي عيسى، قلعة الرومي، الغرفة، تلة العرعار، المقبرة، الفندق، النهر، البركة، الوادي.

توزيع الفضاء في نوميديا :

تشكل النزهة إحدى التقنيات التي لجأ إليها السارد من أجل تنظيم الفضاء وتوزيعه وضمان حركة الشخصيات وتنقلاتهم، وعادة ما تأخذ النزهة مسارا منتظما لا تتغير محطاته إلا لماما، وتنطلق من غرفة الفندق مكان اللقاءات الحميمة لتجوب أماكن القرية الرئيسة، والتي تشكل للسارد مساحة للبوح والشجن واستعراض ما تجود به الذاكرة من انطباعات.

"تدحرجت بخطى متثاقلة صوب الحقول، وعجت بعدها على الوادي، سلمت في الطريق إلى تامجا على مقام سيدي عيسى" [2].

ففي قلعة الرومي يستحضر السارد تاريخ القرية وتضحيات أهلها إبان الوجود الكولونيالي، وما تكبده أهل القرية من خسائر مادية أو في الأرواح، ومزار سيدي عيسى الذي تنكشف من خلاله أبعاد المشهد الخرافي والاعتقادي لأهل القرية، ثم الجبل الذي يرمز إلى الشموخ والرفعة والتجذر في الهوية، والنهر الذي يحيل تارة إلى الموت، من خلال استحضار قصة السيل الذي كاد أن يودي بحياته، وتارة أخرى يحيل إلى الحياة والتجدد.

فضاء الشرق وفضاء الغرب :

تشكل الرواية اشتباكا جديدا بين فضاء الشرق وفضاء الغرب مجسدا في علاقة السارد بالمرأة الفرنسية جوليا، اللذين جمعتهما أمور كثيرة، كالجنس الذي يثير نوازع القتل والبطش، وهو ما يذكرنا برواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال. وفي الرواية تناصات كثيرة، من بينها وصف الغرفة التي كانت تحتضن اللقاء الحميم.

1 نفسه ص 258.
2 نفسه ص 230.

''جوليا رتبت ليل غرفتنا بعناية وحرصٍ قاتلٍ يصر على أن تكون جريمته كاملة. وجرح الضحية ينز في صمت، اذ يتأمل اوراق ورود بمختلف الألوان، تملأ أرضية الغرفة وتنام على السرير.. كل شيء في مكانه الخاص، على الطاولة شمعدان كبير ذو قرون وعلية كبيرة يضفي على الغرفة سحرا خاصا، إضافة إلى الشموع الصغيرة التي تستلقي على صحون صغيرة، لا ادري كيف ألصقتها جوليا برؤوس السرير الأربعة، فكانت ترسم حدوده بشكل خرافي، وإضافة إلى الشمعدان الذي ينتصب وسط الطاولة، هناك زجاجتا نبيذ باهضتا الثمن تحاصرانه، وإضافة إلى النظام المتناهي الدقة والسحر الخاص الذي حرصت عليه جوليا، كانت الغرفة تعبق بروائح البخور التي لا ادري من أين حصلت عليه، لكنها كانت تسرح بي في وديان الذاكرة العميقة وتزرع في خوفا مبهما''[1]. انه لا يختلف عن وصف غرفة مصطفى سعيد التي كان يهيئها من أجل الإيقاع بضحاياه الانجليزيات، في نوع من الانتقام اللاواعي تجاه الغرب المستعمِر والمنكِّل بالشعوب.

خاتمة :

لقد اتسم تصور الفضاء الأمازيغي في رواية المغتربون بالتأكيد على جمال الفضاء الطبيعي، وبعده الثقافي والتاريخي والجغرافي، وصلته بالواحات المتناثرة في شمال إفريقيا والحضارات التي عمرت صحراءها الكبرى. أما رواية ''والد وما ولد'' فقد استعرضت العناصر الثقافية المؤثثة للفضاء والتي ساهمت في تكوين الولد وبناء شخصيته. بينما بدا الفضاء في رواية ''نوميديا'' أبعد ما يكون عن الإطار الجغرافي الضيق الذي يمكن قياس أبعاده ومسافاته الطبولوجية، ولكنه وعاء تنطبع فيه وشائج التاريخ وعلائق الثقافة والهوية. وتنجلي فيه التجاذبات بين الشرق والغرب.

1 نفسه ص 384.

العمق الثقافي الأمازيغي بالمغرب وتمظهراته المسرحية في بعض الأشكال الفرجوية

محمد حميدي

كثيرة هي القضايا التي تطرح إشكالات متعددة ومتنوعة بخصوص العلاقة القائمة بين المكون الثقافي الأمازيغي وبين بعض الأجناس الأدبية والفنية. وهي إشكالات مرتبطة في معظمها بالجانب اللغوي أكثر مما هي مرتبطة بالثقافة الأمازيغية بمختلف أشكالها. ولذلك لا يمكن أن نستغرب الأهميةَ القصوى التي بذلها الباحثون في هذا المجال بمختلف مشاربهم من أجل ردّ الاعتبار القانوني لهذا الإرث اللغوي الممتد تاريخيا عبر مختلف الحضارات.

إن هذا الاعترافَ الرّسمي ستكون له آثارٌ متباينة خاصة لدى المبدعين في الحقل الفني والأدبي من حيثُ الجهود المبذولة لأجل إعادة ربط نسيج الثقافات عامةً والثقافة الأمازيغية على وجه الخصوص بما ينسجم والرؤية الموحدة والوحدوية التي تعبر عن الهوية الوطنية في أبعادها المتعددة.

لذلك، تَنَوَّع حضورُ هذه الأشكال الثقافية الأمازيغية في مختلف الأجناس الأدبية والفنية، في المسرح والسينما وفي التشكيل. كما لها حضور كذلك في السير والقصص والأغاني الشعبية والشعر والرواية.. الخ.

إن هذا التنوع في الحضور في هذه المجالات الواسعة، وإن كان لا يعكس حجم غنى الثقافية الأمازيغية الضاربة في القدم تاريخيا وحضاريا، فإنه على الأقل يشكل الأرضية الصّلبة لإعادة صوغ هذه الثقافة داخل أشكال وقوالب فنية وأدبية، تعبر في العمق عن مجمل القضايا المرتبطة بالمجال السياسي والثقافي والفني داخل الوطن وخارجه.

ففي المجال المسرحي كجزء من مجموع الحقول المعرفية والفنية على وجه التحديد، ساهم الباحثون في هذا الميدان بجهود خاصة من أجل إبراز معالم الثقافة الأمازيغية عبر الحضور المتنوع لها وفق التطور التاريخي لهذا الفن المسرحي بالمغرب على الخصوص. ويكفي الرجوع إلى رائد من الرواد المسرح المغربي ويتعلق الأمر بالدكتور حسن المنيعي الذي كانت إشاراته واضحة بخصوص هذه المكوّنات التي تشكل النسيج الثقافي المغربي من خلال تنوع هذه الأشكال الفرجوية المغربية وضمنها الأمازيغية المنتشرة بقوة في مختلف المناطق المغربية. فقد تحدّث الدكتور حسن المنيعي عن بعض هذه الأشكال الفرجوية عامة والأمازيغية خاصة كإمديازن ومجالس الحب وإزلان وأهال ونيران المباهج أو تشعّالت..الخ [1].

إن هذه الأشكال الفنية تعبر في الجوهر عن عمق الثقافة الأمازيغية وعن خصوصياتها ضمن أشكال أخرى من الثقافات المحلية والوطنية والخارجية. والتي تخضع في مجملها لعلاقات التأثير والتأثر إلى درجة انمحاء الفاصل بين ما هو أصلي وما هو مقتبس من هذه الثقافات.

ومهما كان من أمر ذلك، فالاهتمام بهذه الثقافة مسرحيا خلق نوعا من الدينامية لدى المهتمين بالميدان، فتوسعت دائرة الاهتمام بها لتشمل أنماطا متعددة من الثقافات الأمازيغية المكونة للنسيج الاجتماعي المغربي.

وعلى إثر ذلك، تعددت مقاربات ودراسات هذه الأشكال الفرجوية المتنوعة داخل مناطق مختلفة بالمغرب، وتوزع توظيفها داخل قوالب فنية مسرحية.

أولا :الحضور الفني والأدبي المتميز لهذه الأشكال

يمكن رصد مظاهر الاهتمام بالثقافة الأمازيغية خاصة في تجلياتها المختلفة في الجوانب الفنية والأدبية، من خلال إعادة التأسيس لها ودراساتها كأشكال فرجوية ظلت تنحصر في السابق في ما هو شفهي وفلكلوري. غير أن اهتمام الباحثين بهذا المجال خاصة بعد إنشاء المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية كانت له أبعاده الايجابية من خلال رد الاعتبار لهذه الثقافة وتوظيفها فنيا وأدبيا.

هكذا، أمكن لشريحة عريضة من المجتمع المغربي إعادة استيعاب هذه الثقافة الأمازيغية من خلال تتبعها فنيا عبر عروض مسرحية أو أفلام سينمائية أو مسلسلات

1 يمكن الرجوع إلى حسن المنيعي، خاصة كتابه أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، الطبعة الأولى مكناس 1974. وكتابه المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، الطبعة الأولى فاس، 1994.

تلفزيونية. وكذلك تتبعها أدبيا من خلال بعض الأجناس الأدبية المختلفة كالشعر والرواية والحكاية...الخ.

وما دامت ورقتنا هذه تتوخي تتبع تجليات هذه الثقافة داخل الإطار المسرحي، فالضرورة تقتضي اقتفاء آثار هذه الثقافة داخل هذا الحقل الفني سواء في جانبه الفرجوي أو في صياغتها في قوالب مسرحية تأسيسا وتأصيلا أو من خلال دراسة أبعاد توظيفها منهجيا.

ثانيا : الثقافي والفرجوي : نحو الإدماج وإعادة التنظيم

في الآونة الأخيرة اهتمت مجموعة من الأبحاث والدراسات بالجانب الثقافي الأمازيغي في صلته بمجال الفرجة وآفاق تطويرها داخل الحقل المسرحي المغربي. ويمكن رصد بعض مظاهر هذه الفرجات من خلال دراسات وأبحاث متنوعة، نكتفي في هذه الورقة بالوقوف عند بعضها.

ففي منطقة غريس بكلميمة وخاصة بقصر اكليمين تنظم كل سنة الاحتفالات الخاصة بـ "أوداي ن عاشور". وهو تقليد يرمز إلى التواجد اليهودي بالمنطقة بما يحمله هذا التواجد من تقاليد وعادات وأساليب العيش إلى جانب الأهالي الذين عبروا عبر ثقافتهم الأمازيغية عن هذه الطقوس والعادات الخاصة باليهود. إذ يتم الاحتفاء بها سنويا في شهر محرم بمختلف قصور كولميمة خاصة أيت موش، والذي يكون في الغالب سمي بهذا الاسم نسبة إلى موشي أي اليهودي حسب لغة الأهالي. وتنطلق الاحتفالات مساءً قرب الملاح الذي يقطنه اليهود آنذاك، مرورا بمختلف قصور المدينة وصولا إلى الساحة الكبرى -أنورار-. ويزداد عدد المشاركين كلما مرّ الموكب الاحتفالي بإحدى القصور لينتهي الحفل بمشاركة واسعة يختلط فيها التمثيل بالأهازيج الموسيقية والهزليات التي تؤدى في قالب كوميدي يكون فيها الممثل متنكرا في أقنعة تخفي هُويته الشخصية [1].

وتختلف موضوعات هذا الحفل الذي يكون في الغالب يتناول شخصية اليهودي وزوجته حسب المناطق فهو في سوس يسمى – أفقير/تافقيرت - وفي الأطلس الكبير – أبودرار /تابودرارت - وفي الغرب – حاكوز/ حاكوزة - أو الناير/النايرة - أو أبا الشيخ / صونا [2].

1 يمكن الرجوع إلى البحث الذي أنجزه الطالب عبد الوهاب رجل بعنوان : الأشكال الفرجوية في المسرح المغربي : أوداي ن عاشور نموذجا. تحت إشراف الدكتور محمد حميدي سنة 2005 / 2006 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس.

2 حسن بحراوي : المسرح المغربي : بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1994 : ص : 115.

كما لا يخفى على المتتبعين للشأن الفرجوي المغربي في شِقّه الأمازيغي انتشار هذه الفرجات بمختلف المناطق المغربية. ويمكن الوقوف عند بعض نماذجها كذلك بمنطقة الريف. يشير الباحث المسرحي فؤاد أزروال إلى بعض هذه النماذج التي بقيت عالقة في الذاكرة الريفية على الرغم من ضياع أغلبها لأسباب موضوعية وذاتية كحفل أبا شيخ وابروذيان نسبة إلى البارود وشرح مدجاج أي العنصرة وأشكال أخرى تتعلق بالاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف وأيضا في مناسبات اجتماعية كختان الأطفال والخطوبة والزواج. وكذلك تلك التي تقام في بعض الأسواق كالحلقة وامديزان وبهلونيات أولاد سيدي احماد اوموسى الخ. كما أن الباحث ركز على أهم هذه الفرجات الأكثر تنظيما وحضورا وتقديرا لدى ساكنة المنطقة، ويتعلق الأمر بالاحتفال بالعرس أو "تامغرا" التي تحظى لدى أهل المنطقة بشعبية واسعة ويتم الاستعداد لها قبلا. لذا تتكامل فيها عناصر الفرجة من تمثيل وتشخيص وإعداد الديكورات اللازمة والأقنعة والاكسسوارات الخاصة بالعروس والعريس وأقربائهما. ويحضر بقوة عنصر العرض الفرجوي بوجود شخصية "أقلوز" الذي يجيد تشخيص بعض الأدوار الخاصة بتقليد بعض الأفراد في المجتمع من الحاضرين بالحفل. كما يحظى العريس "مولاي السلطان" باستقبال خاص في الساحة التي يجتمع فيها الجميع من أهل العريس والعروسة والأصدقاء في ما يعرف "بسبحان الخالق". والأمر كذلك بالنسبة للعروسة في ما يسمى بـ "إزرمان" أي الضفائر، حيث يكون التنافس على أشده بين مولاي السلطان وإحدى قريبات العروسين لفك ضفيرة العروسة وسط تشجيع الحاضرين. ثم يتلو ذلك حفل التبراح الذي يقوم بدوره البراح وهو شيخ الفنانين/إمذيازن. ويتم تقديم الهدايا للعريس، وبعدها يتم الاحتفاء بليلة الدخلة حسب طقوس خاصة لينتهي العرس [1].

أما في منطقة الأطلس الكبير والمتوسط فتقام فرجة أحيدوس لدى قبائل إملشيل التي تحتفل بهذا الطقس جماعة نساء ورجالا حيث تكون لغة الجسد حاضرة بقوة إلى جانب الاهتمام بطقوس هذا الحفل من خلال الأشعار والرقصات والغناء. ويرد الباحث المسرحي سعيد كريمي أسباب هذا الانفتاح الاجتماعي الذي تحضره النساء أسوة بالرجال إلى التكفير عن الذنب الذي كان سببا في موت إسلي وتسليت لعدم اقترانهما بسبب تقاليد وعادات القبائل خاصة أيت إبراهيم وأيت إيعزة.

إن هذا الحفل يدخل في ما يعرف بالتمسرح اليومي من حيث توفره على كل مقومات الفرجة المسرحية [2].

1 فؤاد أزروال : فرجات العرس بمنطقة الريف مجلة الفرجة والتنوع الثقافي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة الطبعة الأولى، 2008 : ص 94.

2 سعيد كريمي : فرجة أحيدوس عند قبائل أيت احديدو بإملشيل : عمق ثقافي وتميز جمالي. مجلة الفرجة والتنوع الثقافي، المرجع السابق، ص :157.

ولا تخلو منطقة سوس كذلك من هذه الأشكال الفرجوية التي تؤطر الثقافة الأمازيغية إذ تقام فيها احتفالات بمناسبات مختلفة دينية أو اجتماعية. وقد يختلط فيها الديني بالاجتماعي كإحياء عيد المولد النبوي الشريف، حيث ينتهي الحفل برقصات أحواش الفنية. وهو الأمر نفسه عند إحياء ليلة عاشوراء أو ايمعشارن حسب ثقافة الأهالي وخلال حفل بيلماون التي يطلق عليها تاموكايت وتعرف في مناطق أخرى ببوجلود وبوبطاين. وهناك فرجات أخرى يرتبط بعضها بما هو صوفي كفرجة ''رومان سيدي احماد اوموسى'' أو بما هو شعري كما هو الحال في تاماووشت التي تبرز أكثر في فرجة أحواش. ثم هناك فرجة إسمكان المرتبطة في أصلها بكناوة المستقدمين من السودان إلى المغرب. والذين ظلوا محافظين على ثقافتهم، التي لا تخلو من الإشارات إلى معاناتهم وإبعادهم عن موطنهم الأصلي. وإن كانت هذه الثقافة تتلون حسب المناطق التي يقطنون بها، أمازيغية كانت أم عربية [1].

إن هذه الأشكال الفرجوية الأمازيغية المنتشرة في كل مناطق المغرب تجسد ذلك العمق الثقافي الذي يعبر عن مختلف مظاهر الحياة في أشكالها المختلفة. لذا يرى الدكتور حسن المنيعي - أن التراث الأمازبغي يفيض بشتى الأشكال الفرجوية التي ترتكز على الرقص والموسيقى والغناء والإيماءة، وترتبط بمناسبات دينية واجتماعية وفلاحية كحفلات نيران المباهج أو تشعّالت وفرجات فرق إمذيازن ومجالس الحب التي يختلط فيها الشعر بالرقص والموسيقى إزلان وأهال مثلا [2].

ثالثا :التوظيف المسرحي للثقافي الفرجوي الأمازيغي

هكذا دعت الضرورة إلى البحث عن صيغ وقوالب لتجسيد هذه الفرجات المعبرة عن الثقافة الأمازيغية المتنوعة. فكان المسرح واحدا من هذه الصيغ الممكنة المعبرة عن جوهر الثقافة الأمازيغية فنيا. وهنا لابد من الإشارة إلى مجموعة من الباحثين في الميدان الذين كان لهم فضل السبق في ترسيخ جوانب مختلفة من هذه الثقافة الأمازيغية داخل المسرح مع الدعوة إلى تأصيلها. ولذلك يقول الدكتور حسن يوسفي : ''وإذا كان البعض يحاول أن يؤصل لهذا النوع من الممارسة المسرحية في الذاكرة المغربية من خلال العودة إلى جذورها المفترضة في الطقوس والفرجات الأمازيغية القديمة كبيلماون واصوابن وامعشارن وغيرها، فإن ما يجري اليوم، يبين أن جيلا جديدا من الممارسين للمسرح الأمازيغي يمارس المسرح من منطلق المعرفة

1 أحمد المنادي : أشكال من الفرجة الشعبية في سوس : مجلة الفرجة والتنوع الثقافي، المرجع السابق، ص : 168.

2 حسن المنيعي :المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة منشورات كلية الآداب ظهر المهراز بفاس، الطبعة الأولى، 1994 ص : 32.

بالقواعد الأساسية للفن، يحاول الانفتاح على صيغ طلائعية أوتجريبية“ [1].

هكذا، آمن هؤلاء الباحثون بأهمية إدراج الثقافة الأمازيغية التي تحفل بها هذه الأشكال الفرجوية التقليدية في قوالب فنية، لكونها أولا تشكل ذاكرة جماعية يمكن التواصل من خلالها بفئة عريضة من المجتمع، لإعادة ربط الماضي بالحاضر والتطلع نحو المستقبل. ولأن إعادة صياغة هذا التراث الثقافي فنيا هو السبيل نحو تجاوز سلبيات حصر هذه الثقافة في ما هو فلكلوري فحسب. وبذلك، أمكن الحديث اليوم عن ظهور مجموعة من الفرق والمحترفات المسرحية التي تعنى بالشأن الثقافي الأمازيغي كمحترف كوميديانا بانزكان ومسرح تافوكت بالدار البيضاء وفرقة تيفاوين بالحسيمة وتاغنجة بمراكش. إضافة إلى ظهور مبدعين على مستوى كتابة النص المسرحي كما هو الشأن عند الصافي مومن علي الذي صدر له نص مسرحي بعنوان الأيام الباردة/ أوسّان صميضنين سنة 1983 [2]. بالإضافة إلى مخرجين مسرحيين كعبد الله اوزاد واحمد امل وفارس سرور وخالد بويشو وخالد معقول [3].

وإذا كان المسرح الأمازيغي قد واكب في فترة وجيزة مجمل التطورات التي شهدها الحقل المسرحي المغربي بصفة عامة. فإن ذلك نابع من الإحساس الموحد للثقافة المغربية عامة. ثم لأن المسالة ارتبطت في هذه الحالة بالمحاولات الجادة لإعطاء اللغة الأمازيغية ما تستحقه من عناية، باعتبارها من أهم مكونات الهوية المغربية المتنوعة. والدليل على ذلك، أن الثقافة الفرجوية بالمغرب على اختلاف مشاربها وتعدد لغاتها ولهجاتها تظل منبعا واحدا يغذيه تبادل الثقافات وتداخلها مع اختلافات بسيطة في بعض الممارسات الطقوسية المرتبطة بكل منطقة على حدة.

من هنا، انصب الاهتمام بشكل لافت للنظر على إبراز طابع الهوية الأمازيغية في مجموعة من الأعمال المسرحية لدى الهواة والمحترفين من مثل مسرحية الطاحونة / تاسيرت لسعيد المرسي. ومسرحية الشمعة/ تشومعات لعبد الواحد الزوكي ومسرحية اليتيمة / تيوجيرت لمحمد بنسعيد ومسرحية ربع السماء قد سقط / أربع أوجانا يوضاد ومسرحية الجراد / تمورغي والمسرحيتان معا للمخرج سعيد المسعودي ومسرحية بدأتْ/ ثبدات للبشير الإدريسي ومسرحية المرآة / ثسيث ومسرحية أغنية الجبال / ءاغنيج ءيدورار لفؤاد أزروال ومسرحية هي / نتات لرشيد أبيدار [4].

1 حسن يوسفي : المسرح المغربي مداخل للتاريخ والتوثيق والأرشفة سلسلة دراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة الطبعة الأولى 2015، ص : 128.

2 فؤاد أزروال : حركية المسرح الأمازيغي بالمغرب، الموقع الالكتروني : htt//ar-facebook.com.

3 يوسفي حسن المسرح المغربي المرجع السابق، ص : 128.

4 جميل حمداوي : التجريب في المسرح الأمازيغي بالمغرب، الموقع الالكتروني :
https ://www.maghress.com

هكذا، أمكن الخروج بمجموعة من الخلاصات الأساسية مفادها أن إدراج هذه الثقافة الأمازيغية وبلورتها في صيغ مسرحية تحدد في مجملها صور وأنماط الهوية الأمازيغية وإشكالاتها المتعلقة بالأساس باللغة الأمازيغية وموقعها داخل النسيج الاجتماعي.

لذلك واكبت هذه الحركة المسرحية مجمل القضايا الفكرية والفلسفية والوجودية والفنية في ظرف وجيز بالنظر إلى حداثة الفن المسرحي المغربي عامة وما يرتبط بالأمازيغي منه على وجه الخصوص. ولا غرابة في ذلك ما دام الأمر يتعلق بإشكالات عامة ارتبطت بظهور المسرح المغربي وتطوره منذ ما يعرف بالظواهر المسرحية مرورا بالتأسيس نحو التأصيل.

من هذا المنطلق، واكبت الأبحاث والدراسات المهتمة بالثقافة الأمازيغية قضايا مختلفة من هذه الأشكال الفرجوية المنتشرة على امتداد المناطق المغربية بهدف إبراز الهوية الأمازيغية وخصوصياتها. وهذا الخطاب يقول الباحث فؤاد ازروال - سخر كل الوسائل الثقافية الممكنة لبسط مقولاته وتوضيح طروحاته / ووجد في التعابير الفنية والأدبية إمكانات هامة واستثنائية للتأكيد على خصوصية الهوية الأمازيغية، ولتعزيز الدفاع عن وجودها وتفردها واختلافها، فكانت المجهودات من أجل إظهار ما تزخر به الثقافة الشعبية الأمازيغية من ذخائر فنية وأدبية متنوعة ونفيسة [1].

بقي أن نشير إلى مسألة التأصيل المسرحي للثقافة الأمازيغية الذي بدأ الآن يجد بغض مسوغات حضوره من خلال المشاركة الواعية لبعض الفرق المسرحية الأمازيغية الممركزة على الخصوص بالدار البيضاء وأكادير والرباط سواء من خلال المهرجانات الخاصة بالمسرح الأمازيغي أو من خلال مشاركتها بالمهرجانات الوطنية من مثل المهرجان الوطني للمسرح المغربي الذي بلغ اليوم دورته التاسعة عشر. ويبقى هاجس التأصيل لهذه الثقافة مطروحا بقوة لأنه يحتاج إلى حركة واسعة لإعادة تجديد قراءة التراث وتوظيفه فنيا، بما ينسجم والرؤى المنهجية المعاصرة التي تدعو اليوم إلى الاهتمام بكل الأشكال الفرجوية كمدخل أساسي للتعبير عن الهوية الثقافية والقضايا المرتبطة بها.

---

1 فؤاد أزروال : حركية المسرح الأمازيغي بالمغرب، الموقع الالكتروني : htt//ar-facebook.com.

تجليات الثقافة الأمازيغية في التشكيل والفنون البصرية

تجليات الثقافة الأمازيغية في التشكيل المغربي

عـزيـز أزغـاي

منهجيا، سنقوم بمقاربة موضوع هذه الورقة انطلاقا من ثلاثة مداخل أساسية وهي : أولا، معنى كلمة «**تشكيل**»، اعتبارا للحمولة التاريخية الدينامية التي حازتها الكلمة، منذ العهد الإغريقي القديم مرورا بمرحلة عصر النهضة وصولا إلى العصرين الحديث والمعاصر، أي إلى أن أصبحت مقرونة بكلمة «**فن**» (الفن التشكيلي). إذ خضعت هذه الكلمة لسلسلة من التعديلات همّت بُعدَها الدلالي، إنْ في علاقة بالتطورات النظرية والإبداعية التي توصل إليها التفكير والنبوغ البشريين، أو بالتحولات التي شهدتها الذائقة الفنية الإنسانية على مرّ العصور. وعلى ضوء هذا التحديد الأولي لكلمة تشكيل، سنُعَرج على بعض المحطات التاريخية الكبرى، التي ساهمت في بلورة الملامح الأساسية للتجربة التشكيلية في المغرب، على أن نخصص الجزء الثالث من هذه الورقة للحديث عن مدى حضور أو غياب البعد الأمازيغي في مدونة الفن التشكيلي المغربي، مع ما يطرحه ذلك من إشكالات وقضايا وأسئلة تتطلب منا وقفة تأمل جماعية لمقاربة واقع وآفاق الهوية الثقافية المغربية، في ضوء مستجدات العصر وإكراهاته الضاغطة.

عادة ما يتم، وبشكل تلقائي، وضع مفهوم «**الفن التشكيلي**» كمقابل لفن التصوير الصّباغي – Peinture، والحال أن هذا المفهوم يحيل على فعالية إبداعية تضم فنونا وأنشطة إبداعية أخرى كثيرة. تاريخيا، ترجع كلمة تشكيل – Plastique إلى الأصل اللاتيني بلاستيكوس – Plasticus، وهي كلمة مشتقة من فعل Plássein في اللغة الإغريقية القديمة وتعني Former - شكل، وكانت تستخدم للدلالة على فعلِ التصميمِ الذي يميز بعض الحرف اليدوية مثل :**النحت** و**السيراميك** و**العمارة** أي **البناء**.

هذا الوعي المختزَل بمعنى التشكيل سيستمر إلى حدود عصر النهضة، الذي سيشهد وعيا متقدما بمعنى الأسطح – **Surfaces** والأحجام - **Formes**، مما دعا إلى إضافة فنون أخرى **كالرسم – Dessin** و**التصوير الصباغي - Peinture** و**الحفر - Gravure**

إلى بنية التعريف القديم، قبل أن يشهد مطلع القرن التاسع عشر توسيع مجال تمثل الفنانين والفلاسفة وأهل الأدب للفعل الإبداعي، ويصبح الفن التشكيلي عنوانا على كل الممارسات أو الأنشطة التي تمنح للأشكال والأحجام تمثيلا فنيا، **جماليا أو شعريا**.

غير أن التحولات الكبرى، التي شهدها العالم خلال النصف الأول من القرن العشرين (الحربيين العالميتين الأولى والثانية وأزمة 1929 الاقتصادية الكبرى) قد ساهمت في فتح الباب ليس فقط أمام فنون أخرى حديثة انضافت إلى الأنواع الفنية التقليدية، وإنما أثارت كذلك جملة من الأسئلة القلقة حول مفهوم اللوحة الفنية، وكذا الأدوار الجديدة التي ينبغي أن يضطلع بها الفنان داخل مجتمعه. وعلى ضوء هذه المستجدات، كان لرواد مدارس التكعيبية والسوريالية والدادائية والفن المفهومي، دور فعال في توسيع حقل الرؤية الفنية، ورفضهم البحث عن الجميل باعتباره المرتكز الوحيد للفن، بل وتشكيكهم في مفهوم " الجميل " نفسِه. من هنا، ذهاب أغلب مجددي هذا القرن إلى اعتبار الفن التشكيلي يحيل على مجموع الإمكانيات الفنية التي تعطي رؤية وشعورا للأشياء الممثلة أمامنا في الواقع. وبذلك، تصبح الممارسة التشكيلية منفتحة على كل المصنوعات والحرف والمشغولات اليدوية الإبداعية التي أنتجها وينتجها الإنسان، بوعي ساذج أو ناضج، بهدف إضفاء مسحة مختلفة عن الفضاءات التي تحتضنه وتساهم في تجديد رؤيته للعالم وللأشياء.

هذه الخلاصة المختزلة حول معنى الفن التشكيلي تقودنا إلى طرح السؤال حول واقع هذه الأشكال التعبيرية الفنية في المغرب ؟ وما مدى تمثلها لمختلف المكونات الثقافية التي تعكس خصوصيتَنا المشتركة، ومن بينها مكون الثقافة الأمازيغية ؟ للجواب على هذين السؤالين، لا بأس من التذكير بثلاثة استنتاجات هامة، توصل إليها باحثون في مجال علم الآثار وفلسفة الجمال وتاريخ الفن، والتي سنتخذها منطلقا لتوضيح علاقة المغاربة، قديما وحديثا، بالفن التشكيلي.

الاستنتاج الأول : كان الفن، في العالم القديم، " تعبيرا عن لغة مشتركة.حيث كانت العلاماتُ المستخدمة تعتبر بمثابةِ أنماطٍ عليا والصورُ تتكرر بشكل متطابق في سياقات ثقافية وإثنية مختلفة " [1].

الاستنتاج الثاني : " يتصف الخطاب التعبيري البصري بالكونية كما أنه يمتلك أنظمةَ تمثيل تكاد تتشابه عبر العالم في حقبة ما قبل التاريخ " [2].

1 Emmanuel Anati : Aux origines de l'art, Fayard, 2003, p 321 أورده شقرون نزار : " معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي "، منشورات الانتشار العربي ببيروت بالاشتراك مع دار محمد علي للنشر بتونس، ط 2009،1 ص. 34.

2 شقرون نزار، نفسه.

الاستنتاج الثالث : " لكل شعب خزّانه الرمزي وتراثُه الفني الذي يمكن أن نعثر فيه على تعبيرات تشكيلية خاصة "[1].

بناء على هذه الاستنتاجات، يمكننا اعتبار المغرب، على غرار حضارات العالم القديم، (حضارة المتوسط)، من البلدان العريقة، التي توسّلت ساكنته، في العصور القديمة، بوسائط الرسم والنحت والتصوير للتعبير عن هواجسها وقلقها وأفراحها وأحزانها، قبل ظهور لغات معيارية للتواصل اليومي، وذلك بالنظر إلى نوعية وطبيعة الرسومات التي وجدت على جدران مجموعة من الكهوف والمغارات أو فوق سندات أخرى متعددة[2]، حيث يبقى أقدمها ما تحتفظ به المواقع الصخرية بمنطقة السمارة في جنوب المغرب، التي يرجعها علماء الأركيولوجيا إلى حقبة العصر الحجري الحديث.

ولتأكيد هذه السيرورة في تعاطي ساكنة المغرب مع فني الرسم والنحت، على وجه الخصوص، ومواصلة الإبداع في مظانهما، يمكننا اعتبار دراسة الباحث الأركيولوجي الفرنسي **جون مازار – Jean Mazard**[3]، وهي عبارة عن مصنف لقطع نقدية موريتانية / مغربية قديمة تعود لنهاية القرن الثاني وبداية القرن الأول قبل الميلاد، مادة بحثية علمية تسلط الضوء على بعض الملامح الحضارية والفنية ـ الجمالية، التي اشتهرت بها ساكنة المغرب في مرحلة ما قبل الميلاد، بتأثير روماني مباشر وغير مباشر.

هذه الميولات الفنية ستظل تتطور تاريخيا، ولو بدون خلفية عالمة بمفهوم الفني أو الجميل، داخل مناشط الحرفيين والصناع التقليديين في مجالات البناء والرقش والنقش على الجبس والخشب والحلي والفخار، كما ستبرع النساء في تطويرها وصيانتها والحفاظ عليها، من خلال إبرازها في مجال زينتهن الشخصية سواء في النقش بالحناء أو في إبداع الأوشام على الوجه أو الأيدي، بل ستتحول إلى مورد رزق لكثير منهن، خاصة في مجال نسج وحياكة الزرابي والتطريز وصباغة الصوف.

ولعل هذا الأمر هو ما يقف عنده أحد الباحثين المغاربة حين يؤكد أن " الفنون البصرية لم تكن بذلك القادم الطارئ أو الحدث العابر في مجتمعات الغرب الإسلامي، وإنما هي ممارسات رسخت حضورا عضويا وعميقا في التربة المحلية منذ أقدم

1 محمد القاسمي : «التشكيل العربي وأسئلة الثقافة» مقدمة حوار أجراه محمد نور الدين أفاية مع الفنان ، مجلة الوحدة، السنة السادسة، العدد 70 / 71 يوليوز – غشت 1990، ص. 134.

2 Moulim EL AROUSSI : « Les Tendances de la Peinture Contemporaines Marocaines», éd. Publiday – Multimédia – 2002 – pp : 16 - 17

3 MAZARD, Jean : « Corpus Nommorum Numidiae Mauritanieque », éd : Arts et Métiers graphiques – Paris : 1955

العصور، وتركت آثارها وطروسها في المجتمع والحضارة والإنسان عبر الاشتغال على أشياء الحياة اليومية من حلي وزرابي وخزف ومطرزات... إلخ، أو من خلال باقي المشغولات اليدوية التقليدية التي تؤثث فضاء البيت المغاربي، بوصفه بؤرة اجتماعية إثنوغرافية" [1] ، بما يعكس امتداداتها الضاربة في القدم.

في مقابل ذلك، وإذا ما أخذنا في الاعتبار أن التحقيب التاريخي الرسمي وشبه الرسمي للثقافة والآداب والفنون لم يكن – على العموم – يأخذ بالاعتبار إلا جوانب محددة من ثقافتنا هي ما يعتبره البعض " ثقافة عالمة "[2]، فإن مختلف هذه الفعاليات الفنية ستواجَه بكثير من التبخيس والإهمال، بل سيصبح ينظر إلى بعضها (الرسم والنحت والتصوير)، بسبب تبني بعض التأويلات الدينية المتطرفة، بغير قليل من الازدراء والشك والريبة، إلى درجة تجريدها من أهميتها الفعلية وقيمتها الرمزية في بناء الشخصية المغربية، بما يضمن لها تربية بصرية ناضجة ومتوازنة.

لذلك، سوف ننتظر حتى حدود مطلع القرن العشرين، مع حلول موجات الاستعمار الغربي الجديد، لتعيد شبيبة المغرب صلتها بهذه الممارسات الفنية القديمة، لكن، هذه المرة، في شكلها الحديث، أي مع ظهور اللوحة المسندية أو المحملية **Chevalet**- وسند القماش والأصباغ الزيتية، التي كانت موضة العصر، وستتوطد هذه العلاقة بشكل كبير، مع نهاية أربعينيات القرن الماضي مع تأسيس أول مدرسة لتدريس الفن بمدينة تطوان في سنة 1947 من طرف الإسبان، قبل أن يدشن الفرنسيون مشروعا مماثلا في مدينة الدار البيضاء سنة 1952.

انطلاقا من سنوات الستينيات، سيشهد المغرب الثقافي ظهور خطاب نقدي حجاجي يبحث في أسئلة التاريخ واللغة والهوية والمجتمع، وهو خطاب كرسته طبيعة ذلك الوعي الشقي الذي تشكل لدى النخبة المثقفة الجديدة، خلال فترة ما يمكن تسميته بـ : " نكسة ما بعد الاستقلال "، حيث كان لبعض الفنانين المغاربة الشباب، العائدين من الدراسة في الخارج، إسهام كبير في هذا النقاش، من خلال " دخولهم في عوالم استكشافية مختلفة للابتعاد عن حالة الارتهان الإبداعية للغرب " [3]، ومن منطلق إحساسهم بالغربة داخل الوطن، وهو شعور يفسر كيف " أنهم هم أنفسَهم يشكلون غيابا ثقافيا صارخا " [4]، ما

1 بحراوي حسن : « الفن التشكيلي بالمغرب : من الرسم الفطري إلى الفن العالم »، الثقافة المغربية – وزارة الثقافة– عدد 20 / 2 فبراير 2003 – ص : 5.

2 نجمي حسن : « غناء العيطة : مساهمة في دراسة الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية بالمغرب» ج 2 – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – 2007 ص : 8.

3 مجلة الوحدة، مرجع سابق، ص : 135.

4 مرابط خليل، " مديح التجربة التشكيلية المغربية – Eloge de la tradition plastique marocaine "، ترجمة : عبد العلي اليزمي، مجلة علامات – العدد 9، مكناس 1998 ص : 8.

دفعهم إلى الدعوة للاهتمام بالتراث التشكيلي المغربي، من خلال " البحث بإلحاح عن تلك الثقافة التي طالما افتقدوها في الخارج " [1].

وعلى هذا الأساس، كان بحثهم منصبا على « أشلاء تلك الذاكرة المشتتة، فساءلوا الوشم البربري، والفخار القروي، والرسوم الصباغية لزوايا سوس، والخط العربي، والأرابيسك، والكتابة السرية للطلاسم...» [2]، في محاولة منهم لنسج خيوط تلك المصالحة الضرورية مع الواقع المغربي لما بعد الاستقلال، وهو ما كانوا يرون فيه شحنا لوجدانهم الشخصي الفردي والجماعي لمواجهة « خصومهم » الفنيين المفترضين، الذين لم يكونوا - في المقام الأول - سوى المؤسسات والمراكز الأجنبية، ثم الفنانين الفطريين أو « السذج » بدرجة ثانية.

هذا التوجه نحو استثمار مختلف مكونات الثقافة المغربية في العمل الفني هو ما دعا إليه أعضاء " جماعة 65 " أو ما يسمى كذلك بـ " جماعة الدار البيضاء "، وقد كانت تتكون من الفنانين : فريد بلكاهية ومحمد شبعة ومحمد المليحي ومحمد حميدي ومحمد حفيظ، إلى جانب الناقدة الإيطالية طوني مارايني والجماع الهولندي بيرت فلنت، الذين شكلوا النواة الأساسية لهذا المشروع البيداغوجي الفني.

وقبل انصرام أقل من ثلاث سنوات على إطلاق هذه المبادرة، من قلب مدرسة الفنون الجميلة في الدار البيضاء، خبا طموحها، بسبب انحياز بعض أفراد هذه الجماعة العاطفي أحيانا والساذج في أحايين أخرى كثيرة نحو تغليب مطلب الهوية المحلية في أبعادها وتمثلاتها الضيقة، في مقابل تنحية كل ما له صلة بالآخر / الغربي (المستعمِر)، إن في المناهج والبرامج الدراسية أو في استلهام الأشكال والموضوعات الفنية [3]، مع ما اكتنف ذلك من التباس وعدم وضوح للرؤيا، نتيجةَ هيمنة الإيديولوجي عن الفني، ناهيك عن طغيان تلك النزوعات الذاتية الشخصية، التي لم يكن أصحابها محكومين سوى بحيازة سلطة فنية رمزية، داخل محيط كان ما يزال مرتبطا باشتراطات الذوق الأجنبي وإملاءات سوقه الفنية المغرية.

1 نفسه، ص : 9.
2 نفسه.
3 هذا التنازع بين ما هو غربي من جهة، وما هو تراثي محلي (حضري وقروي) من جهة ثانية، والدعوة إلى تبني المقترح الثاني من لدن مجموعة فريد بلكاهية داخل مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء، هو ما دفع بالفنان فؤاد بلامين، وبحضور الفنان المليحي أحد أطراف هذه الدعوة، إلى التعليق على ذلك، بغير قليل من السخرية، خلال مشاركته في ندوة أقيمت على هامش معرض فني احتضنته دار الفنون – La villa des Arts بالرباط في بحرسنة 2010 وكنا قد حضرنا أشغالها، حين اعتبر أن هذا المقترح كان بمثابة مغامرة متسرعة ركبها هؤلاء، من خلال دعوتهم إلى إبداع " كوكتيل " هجين يجمع - في شكل جرعات فنية متوازية ومضبوطة - بين المعمار والحروفية والزخرفة الهندسية...، معتبرا أن هذه الفكرة التي دامت - لحسن الحظ (حسب تعبيره) - ثلاث سنوات، لم تتوفق في مسعاها، وهو المسعى الذي لم يكن محكوما بدوافع فنية خالصة.

نتيجة لذلك، تكرّست داخل المغرب وفي بلدان عربية كثيرة، مقاربات فنية تتأسس على منطق " الازدواج الذي يقوم بين التكعيبية واتجاه الخط العربي، على سبيل المثال، أو بين إشارات الذاكرة البصرية الموروثة (الوشم، الكتابة الهيروغليفية، الطلاسم، الأرقام السحرية...) والتصوير التجريدي الغربي "[1]، الأمر الذي يجعلنا نطرح السؤال، بعد كل هذه السنوات من التجريب، وانسجاما كذلك مع موضوع هذه الندوة، حول مدى تجاوز هذا المأزق في توظيف مختلف مكونات الثقافة المغربية، ومن بينها المكون الأمازيغي، في التشكيل المغربي ؟ وهل يكفي توظيف بعض الرموز والعلامات المحلية أو المواد والحوامل المستمدة من التراث التقليدي المغربي، للحديث عن فن مغربي خالص أو لمسة تعكس الهوية الوطنية ؟ ثم هل هناك ضرورة فعلية لتبني هذا الاختيار، لا سيما حين يتعلق الأمر بحقل تعبيري يدعو البعض إلى ضرورة انفتاحه على آفاقه الكونية ؟

3 – المكون الثقافي الأمازيغي في اللوحة الفنية :

إذا ما أخذنا بالتعريفات التي وضعها الغرب للإحاطة بمفهوم الفن التشكيلي، كمفهوم عام وشامل، فإن انعكاس المكون الأمازيغي وباقي مكونات الثقافة المغربية الأخرى في مختلف التعبيرات التشكيلية المغربية التقليدية يبدو واضحا، إن على مستوى الموضوعات أو الأشكال أو المواد والخامات أو الألوان، خاصة في كل ما يرتبط بالمصنوعات والحرف، التي تعتبر حقولا تشكيلية بامتياز.

ويبدو هذا التجلي واضحا، سواء في مجال حياكة ونسج الزرابي في مناطق كثيرة من المغرب، (تازناخت بالأطلس الكبير، زايان بالأطلس المتوسط، أبي الجعد في منطقة الشاوية ورديغة)، أو في فن التطريز، والنقش على الحلي والجبس والخشب، كما يتجلى بشكل كبير كذلك في عادات وتقاليد النقش، أكان بالحناء أو بالوخز لرسم الأوشام، خاصة لدى النساء، باعتبارها عادات وتقاليد طقوسية قديمة يشترك فيها سكان الجبل والسهل والصحراء، كما تجتمع حولها حضارات كثيرة.

نفس الشيء ينطبق كذلك على فن العمارة، وذلك من خلال خضوع فلسفة وجماليات هذا الفن للخصوصيات المحلية، التي تجعل عملية استلهامه تستحضر الجانب الوظيفي في عمليتي التصميم والبناء، بما يراعي الاختلافات الطبيعية والجغرافية والتباينات المناخية بين المناطق الجبلية والسهلية والصحراوية.

1 عبد الكبير الخطيبي، تزاوج النظر، الفن العربي المعاصر، إصدار معهد العالم العربي، بدون تاريخ، ص : 24 (أورده أفاية، مجلة الوحدة، مرجع سابق، ص : 136).

أما بخصوص تمثل الثقافة المغربية لمفهوم التشكيل بمعناه الحديث، ممثلا، بدرجة أولى، في اللوحة المسْندية، مع ما قد يستتبع ذلك من حضور أو غياب لمكون الثقافة الأمازيغية في أعمال الفنانين المغاربة، فذلك ما نعتبره إشكال هذه الورقة، الذي يحتاج منا بعض التدقيق في التجارب والخصوصيات والأسماء.

وفي هذا الإطار، لا أحد يجادل في وجود تجارب فنية مغربية كثيرة، اشتهر أصحابها بتوظيف عدد من الصور والمشاهد والرموز والعلامات والأشكال والمواد والمساند المنتمية للثقافة المغربية عامة، وللمكون الأمازيغي على وجه الخصوص. إما بهدف إبراز جوانب من الهوية الوطنية، بما يسهم في بناء لمسة فنية خاصة، أو بخلفية استدعاء عناصر من هذه المكونات المحلية، وجعلها تنصهر في سيرورة الحداثة الفنية، بأطرها المرجعية ومعاييرها الجمالية وتقنياتها المستحدثة.

ويمكننا، في هذا الإطار، أن نستحضر، على سبيل المثال لا الحصر، أسماء الفنانين محمد بن علي الرباطي بمشاهده القروية اليومية الطازجة، ومحمد بن علال بشخوصه البسيطة داخل القصبات الجنوبية، وحسن الكلاوي وفرسانه في ساحات التبوريدة، ومحمد الحمري من خلال نسائه الملثمات، وفريد بلكاهية بكفه الشهيرة التي تطرد العين، وعيسى إيكن والحسين الميلودي بزخارفهما المستمدّة من الذاكرة الحروفية والتزويقية الأمازيغية، ومحمد نبيلي بأشكاله الهندسية المستقاة من ذاكرة الزخرفة الحرفية الأصيلة... وغيرهم كثير.

إلا أن ما ميّز أعمال هؤلاء، أو غيرهم ممن يشتغلون على عناصر ومكونات التراث المغربي، أنها بقيت، في الغالب الأعم،على هامش استدعاء هذه الذاكرة الحضارية الوطنية بخلفية ثقافية وجمالية واعية بشرطها التاريخي وبمتطلباتها التقنية ونزوعاتها الفنية، بما يسهم في خلق حداثة فنية مغربية، في الممارسة وفي الرؤيا، تسعى إلى استحضار العصر الذي ننتمي إليه " بكل أبعاده ومعطياته الفكرية ومغامراته المعرفية "[1].

ويرجع سبب هذا الانزياح، في تقديرنا، إلى أحد الأسباب التالية :

- إما لافتقار أغلب هؤلاء الفنانين لعدة تعليمية سواء كانت نظامية أساسية أوفنية؛
- أو نتيجة لضيق الأفق التخييلي والتراكم المعرفي للبعض منهم؛
- أو بسبب عجز بعضهم الآخر عن الدخول في مغامرة إبداعية جديدة، مما

1 محمد القاسمي، مجلة الوحدة، مرجع سابق، ص : 143.

يجعلهم يلجؤون، أحيانا، إلى توظيف ما هو جاهز [1]، حسب ما سبق للفنان القاسمي أن توقف عنده مطولا؛

- كما يمكن إرجاع ذلك إلى استهانة واستسهال بعض الفنانين بـ / للشروط التقنية والفنية اللازمة لإيصال ما هو محلي نحو آفاق الكونية.

وعلى الرغم من أن تمثل مكوّن الثقافة الأمازيغية في أعمال كثير من الفنانين التشكيليين المغاربة، كان وما يزال يتسم بكثير من العفوية والسطحية والسذاجة أحيانا، إلا أن ذلك لا ينفي وجود مجهودات إبداعية لفنانين آخرين، على قلتهم، راهنوا على استدعاء عناصر من هذا المكون، وبشكل وظيفي خلّاق، داخل أعمالهم الصباغية الحداثية، بما يساهم سواء في الكشف عن إشعاعه الجمالي وأبعاده الإنسانية ويفتح آفاقه الدلالية على إمكانات تأويلية جديدة، أو يسهم في تطوير أدائنا التشكيلي ويكرس أفاقه التحديثية على نطاق أوسع.

ومن بين هؤلاء، يحضر اسم الراحل أحمد الشرقاوي (1934 – 1967)، باعتباره من الفنانين المغاربة الأوائل الذين أضافوا للتشكيل المغربي والعربي، بشكل عام، هامشا مهمّا من الإشراق، من خلال إسهامه الفني المشهود له بالجدة وبروح المغامرة. فقد عُدّ، من قبل كثير من النقاد المغاربة والغربيين، نموذجا للفنان الخبير، الذي حاز درجة كبيرة من الوعي البصري / النظري، والنضج الفني / الإبداعي، وظّفهما في استلهام التراث الثقافي المغربي عامة، والتراث الأمازيغي على وجه الخصوص، في معظم إنتاجه الصباغي، بما ساعده على المزاوجة بين التشكيل الحداثي وذاكرة جسده الضاربة في جذور تربته الأولى [2].

وفي تقديرنا المتواضع، فإن هذا النزوع نحو استلهام، الثقافة البصرية الأمازيغية، من خلال توظيف رموزها الطلسمية وخطوطها الهندسية ورقوشها التزيينية وعلاماتها السحرية العتيقة، يتصادى مع التجربة الرائدة التي خلفها الفنان الألماني – السويسري بول كلي، بعد إقامته - في فترتين مختلفتين – في كل من تونس ومصر، خلال النصف الأول من القرن العشرين.

فقد كانت تجربة هذا الفنان التعبيري الغربي تنبع من تأثر وانفعال باطنيين؛ أي من محاولته الانتقال من معالجة مفهوم " المادة " أو " الكتلة "، الذي ظل مهيمنا على

1 نفسه، ص : 145.
2 محمد بورزوق، تحرير التشكيل المغربي من الصبغة الاستشراقية، أحمد الشرقاوي : المحلي بدون أسوار، جريدة القدس العربي، الصفحة الثقافية، 5 أبريل 2016.

الفن الغربي حتى حدود القرن التاسع عشر، إلى مقاربة مفهوم ''الطاقة''. ذلك أن الفنان لم يعد مطالبا بوصف الأشياء أو نقلها إلى لوحته، وإنّما أصبح يعبّر عن معانيها أو تأثيراتها النفسية أو الذهنية في وجدانه.

من هذا المنطلق، كان طموح بول كلي، تماما مثل الفنّان المغربي أحمد الشرقاوي من بعده، منصبا ليس فقط على نقل الأشياء كما هي موجود في الواقع، وإنما العمل على تحويل غير المرئي منها إلى عناصر تشكيلية مرئية، بما ينتج عنه امتزاجٌ للحقائق المادية بالخيال المطلق داخل العمل الفني.

هذا المستوى من المقاربة الفنية، نجده قد حاز بعض الإضافة النوعية المغايرة في أعمال أحمد الشرقاوي، من خلال رهانه على ترسيخ لمسة تجريدية تعبيرية مبدعة، بنى أسسها على العناصر التشكيلية التالية :

1 - من حيث الشكل، كان الشرقاوي يستدعي موتيفات وعلامات المكون الثقافي الأمازيغي، من قبيل رسومات الزربية والوشم والزخرفة المنقوشة على الحلي، باعتبارها عُدةٌ بصرية أولية مُعطاة، يقوم باستدعائها إلى لوحته لإبراز جوانبها الدلالية، بعيدا عن تلك التوظيفات السطحية المباشرة الساذجة. ويبدو ذلك واضحا من خلال سعي الفنان، في أغلب أعماله الصباغية، إلى تكثيف تدخله الإبداعي واختزاله إلى مجرد شحنة تعبيرية تجريدية، قد تكون عبارة عن كتل أو لطخات لونية، أو خطوط هندسية متداخلة، أو مجرد علامات طلسمية، تستدعي اللامرئي والغرائبي واللامفكر فيه، كانشغال فنّي كان يراهن عليه للوصول إلى لغة تجريدية تعكس أناه المغربية المتعددة في علاقتها بالآخر. فقد كان '' ينتزع هذه العلامات والرموز من حَرفيتها العلامية ومن سياقها الرمزي، كي يحرّرها من كل ما يمكن أن يحيل إلى طابعها السّحري أو التعلّمي أو الاجتماعي ...، حيث كان معنيا (في حالة الوشم مثلا) بما تعنيه الأشكال كمركب بصري معتمل في الجسد، ويشكل جزءًا من مظهره الشخصي والاجتماعي'' [1].

2 - على مستوى السند، كان الشرقاوي من أوائل الفنانين المغاربة الذين انتبهوا إلى إغراء وجاذبية السندات Supports التقليدية المحلية كالجلد، أي الرسم بالأحبار فوق قطع الجلد المستعملة من قبل، مثل جلد آلة حياكة الصوف (القرشال)، أو قماش القنب المتراكب أو الأثواب الخشنة (الخيش) أوالورق المخطوط بالطلاسم السحرية، وسواها من السندات الطريفة، التي لم يكن يتعامل معها بتلقائية وعفوية، وهي سندات لم تكن قد وظفت بعد على نطاق واسع في مجال إبداع العمل الفني في الصباغة المغربية،

1 فريد الزاهي، أحمد الشرقاوي، روحانية العلامة وذاكرة الأثر، جريدة العربي الجديد، 28 يناير 2017.

مما كان يمنح للفنان هامشا من الحرية، التي ليست في نهاية المطاف، حسب الخطيبي، سوى لحظة استكشاف جديدة لرغباتنا الدفينة [1].

3 - أما على صعيد توظيف المفردة اللونية، فقد عمد الشرقاوي، إضافة إلى توظيفه للألوان المصنعة الحارة الصافية، مثل الأحمر الآجوري والأزرق النيلي والأخضر والأصفر، وهي تركيبة لونية تنتمي للمعجم الثقافي اللوني المغربي ولتنوعه الجغرافي، إلى الاستعانة بالأحبار الصينية وبالخامات اللونية الطبيعية - Pigments، التي كانت وما تزال تستعمل في صباغة ودباغة صوف الحياكة وفي الزخرفة على خشب الأبواب والنوافذ والمشربيات والأواني المطبخية وغيرها من المشغولات التقليدية، مما كان يعطي لأعماله الصباغية طاقة كيميائية خاصة، تتداخل فيها عناصر الطبيعة بالمواد التلوينية الحديثة.

هذه العناصر الثلاثة، وغيرها من الخيارات الأخرى المعرفية والتقنية والجمالية الإبداعية، هي ما شفع لأحمد الشرقاوي، بأن يتحول، وفي مدة وجيزة،إلى نموذج للفنان الحداثي الأصيل، الذي يحظى بمكانة خاصة داخل المشهد الفني الوطني والدولي على حد سواء، لما تعكسه تجربته التصويرية من نضج نظري وخبرة تقنية وقوة أدائية، إن في استدعاء مفرداته التشكيلية من التراث الثقافي البصري الأمازيغي، أو من خلال طريقته الخاصة في إعادة تدوير هذه المفردات وتوظيفها بما ينسجم مع الثقافة والفكر التشكيليين الحداثيين.

لذلك، نعتبر هذا اللقاء مناسبة مواتية للاحتفاء بهذا الفنان المجدد، والدعوة إلى إعادة قراءة أعماله التصويرية، بما كرسته من وعي فني متقدم، راكمه في مدة لم تتجاوز عشر سنوات من حياته الفنية الناضجة، عاشها موزعا بين القلق والبحث والإبداع والمرض، قبل أن يرحل عن عالمنا وهو لم يتجاوز بعد سن الثالثة والثلاثين من العمر.

1 نفسه.

نقوش صخرية تنتمي إلى العصر الحجري الحديث
تم العثور عليها بإقليم السمارة

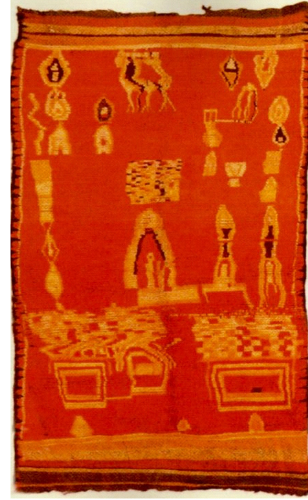






نقود المدن الموريتانية

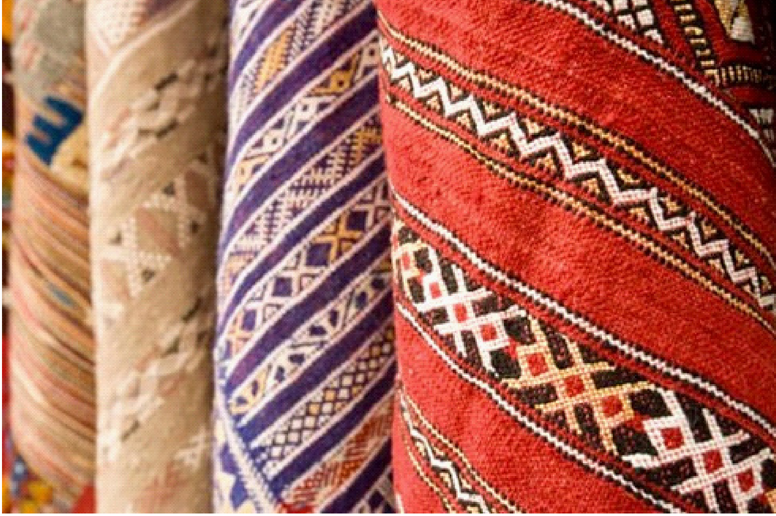
نماذج من فن الزربية المغربية





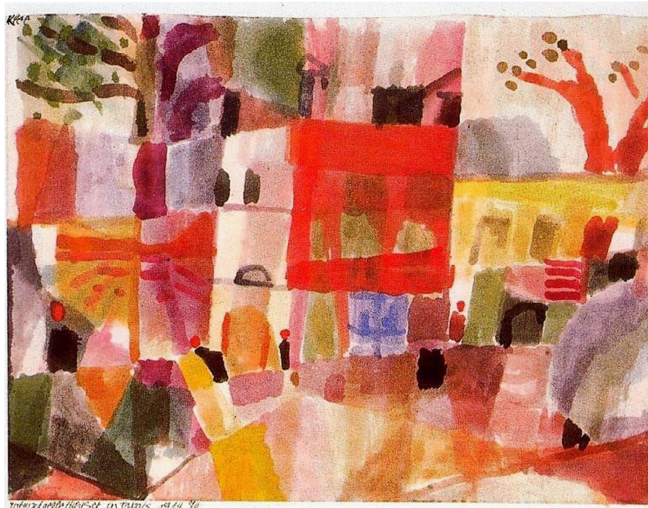




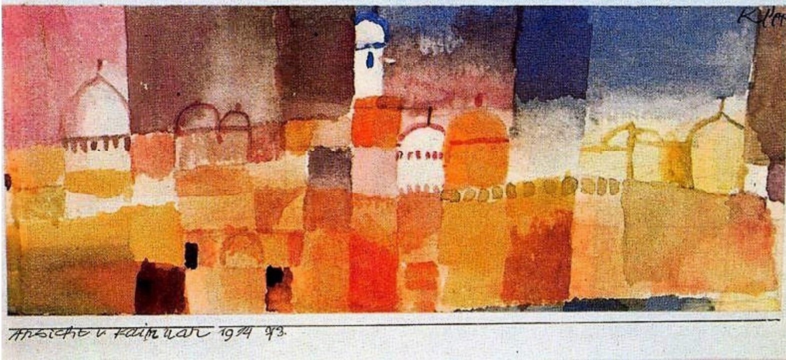


بعض أعمال الفنان بول كلي التونسية



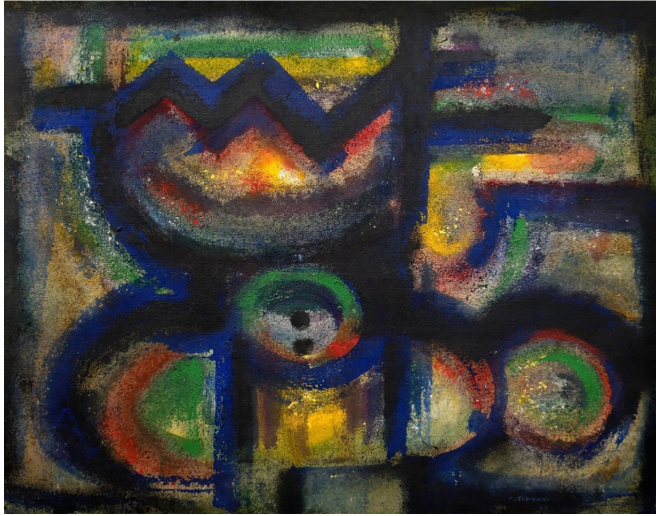





Ansicht v. Kairuan 1914 43.



نماذج من أعمال الفنان أحمد الشرقاوي







بعض ملامح الثقافة الأمازيغية في الفوتوغرافيا المغربية داوود أولاد السيد نموذجا

جعفر عاقيل

يقدم لنا ريبرتوار الفنون البصرية المغربية المعاصرة بمختلف أسنادها وأجناسها وتجاربها وحتى حساسياتها شهادات فنية عن التفاعلات التي أسسها الفنان المغربي مع الموروث الثقافي المحلي بتعدده الفكري واللسني والجغرافي. كما يكشف ريبرتوار هذه الفنون لكل من الناقد والمؤرخ والدارس عموما غنى وتعدد هذا المنتج من حيث الصور والتمثلات والمقاربات والأساليب. ويحتل الموروث الأمازيغي مساحات متفاوتة في منتجات هؤلاء المبدعين بحسب ميولاتهم الفكرية والفنية والجمالية وحتى السياسية والإيديولوجية. وقد انخرط الفوتوغرافي المغربي بدوره في هذه السيرورة بوعي نقدي وحس استشرافي بحيث كرس جزء هاما من منتجه لإبراز بعض خصوصيات هذه الثقافة، سواء تعلق الأمر بجنس البورتريه أو موضوع الهندسة المعمارية أو الحياة اليومية أو من خلال إعادة تمثيل طريقة تأثيث الفضاءات الداخلية والخارجية أو الاهتمام باللباس التقليدي والوشم أو ببعض الأكسيسوارات...الخ.

وبالعودة إلى تاريخ الفوتوغرافيا المغربية، تستوقفنا مجموعة من الفوتوغرافيات/ النماذج التي تشهد عن أشكال ومحتويات تفاعل الفوتوغرافيين مع هذا الموروث. ويمكن القول إن نهاية سبعينيات القرن الماضي شكلت منعطفا هاما في العلاقات والتفاعلات التي أسسها الفوتوغرافي المغربي مع ثقافته بشقيها المادي والرمزي. وذلك نتيجة ظهور تجارب فوتوغرافية واعية بالأدوار والوظائف التي قد/ يمكن أن تلعبها الفوتوغرافيا سواء على مستوى التوثيق والأرشفة أو حتى على مستوى الإسهام في إثراء النقاش الثقافي والفني الدائر آنذاك بالمغرب. وهكذا ستبرز في الساحة الفوتوغرافية أسماء أمثال : أحمد بنسماعيل، محمد أبو الوقار، عبد الحميد الرميلي، جمال بنعبد السلام، حميد الزروالي، داوود أولاد السيد، محمد مالي، حسن نديم... إلخ ستمنح الحقل الفوتوغرافي

بوعيها الفكري والتزامها الفني، وفق شروط هذه المرحلة، أنفاسا جديدة. وسينكب عمل هؤلاء الفوتوغرافيين على تفكيك الصور الجاهزة والنمطية التي لاحقت هذا الموروث الثقافي وكذلك على مساءلة وإعادة إنتاج علاماته ورموزه. وستشكل تجربة داوود أولاد السيد حالة جديرة بالاهتمام في هذا المضمار. أولا، نظرا لتميّزها بوتيرة إنتاج منتظمة ومتواترة. ثانيا، ركوبها مغامرة التجريب وخاصة على مستوى انتقاء التأطيرات. وثالثا، كونها سخرت اهتماماتها ووجهت اجتهاداتها الفوتوغرافية نحو بعض أصناف هذه الثقافة : كالموسيقى والغناء والرقص الشعبي وفنون الفرجة والحلقة وخاصة حيوات المنسيين والمهمشين ومغاربة المغرب العميق «المهجور حضاريا». وكل ذلك برغبة توثيق ذاكرات هذه الفضاءات والأشياء التي تؤثثها والشخوص التي تسكنها وتمنحها الحياة، وخاصة لحماية هذه الذاكرات من الضياع والاندثار ثم الزوال من جهة، ومن جهة أخرى قصد تحيينها ومنحها استمرارية وحياة جديدة في الزمن الحاضر [1].

وتأسيسا على هذه المنطلقات السابقة الذكر، ستنتج لنا هذه التجربة عددا من الصور تحكي قصصا وتسرد حكايات عن شخوص، إما مسنة أو شابة، رجالية أو نسائية تنتمي للمغرب المنسي، تارة في صيغة بورتريهات فردية وتارة أخرى في شكل بورتريهات جماعية مع إدخال من حين لآخر في المجال الـمُصَوَّر البعد الجغرافي والبيئي والتاريخي كفضاءات الصحراء أو مجالات جبال الأطلس... الخ، للإحالة على مكان اللقطة ومن ثم على زمانها. إن رهان أولاد السيد هو إنتاج صور عن بلد المغرب تختلف في أسلوبها وتعبيراتها عن تصنيفات المنتج الفوتوغرافي الاستشراقي [2] وعن اللغة البصرية المستهلكة والمتداولة على شاشات التلفزة والملصقات السياحية وغيرهما. وهذا ما يفسر في ظننا تلك العلاقة التي تؤسسها كاميراته مع موضوعه الـمُصَوَّر سواء كان إنسانا أو طبيعة أو شيئا آخر، بحيث تهيمن المسافات القريبة أثناء التقاء اللقطة وأسلوب الإقلالية في تأثيث الفضاء المصوَّر على أغلب صوره. وقد كان لهذه الاختيارات طبعا أثر في فوتوغرافياته بحيث سيمنحها البساطة والانفتاح والحركية والحياد. وستحتل وجوه ساكنة هذه المناطق، من خلال التركيز على تفاصيلها وتقاسيمها ونظراتها، مكانة هامة وقيمة بارزة في أعماله ليس من باب التّرف البصري وإنما من

1 أنظر في هذا الباب مقالنا المعنون بـ ''مكون التأطير في العمل الفني لداوود أولاد السيد''، والمنشور بالمؤلف الجماعي : داوود أولاد السيد : السينما وصورتها، منشورات الجمعية المغربية لنقاد السينما، سلسلة ''لقاءات سينمائيون ونقاد''، طنجة، مارس2017، صص 38– 45.

2 نحيل القارئ بخصوص هذا الموضوع على منتجات المؤرخين والإثنوغرافيين والإداريين والعسكريين والرحالة والفوتوغرافيين، ويمكن تقسيم هذا المنتج إلى اتجاهين :الأول، ويتخذ طابع تصنيفي لأنه يعتمد على أسلوب المسح الجغرافي وجمع المعلومات الإيقونوغرافية عن المغاربة لتزويد إدارة الحماية بعد ذلك بهذه المعطيات. اتجاه ثاني، تخصص في إنتاج سلسلة من البطاقات البريدية تستجيب لآفاق واستيهامات المشاهد الغربي.

أجل غايات فنية وأخرى جمالية. إن الأفق الذي اشتغلت وتشتغل عليه هذه الفوتوغرافيات هو تكسير تلك الصورة الفولكلورية التي ما فتئت تصور وجوه المغاربة عموما ووجه الأمازيغي تحديدا في شكل صورة جامدة ومحنطة وخالية من النتوءات والندوب. لقد حاول أولاد السيد «القطع» مع كل ما من شأنه أن يعيد إنتاج ثقافة المتلصصين، حيث يبرز الوجه ومن ثم الجسد إما في حالات ووضعيات غرائبية أو على شكل موضوع للافتتان والغواية، أي موضوع إثارة واستفزاز بصري مجاني بامتياز.

إن كاميرا أولاد السيد، وعلى خلاف رؤية عدد من الفوتوغرافيين الأجانب وحتى بعض المغاربة، تقترب من موضوعها المصوَّر [1] بمسافة كبيرة لدرجة تجعلنا نشعر بإحساس ورغبة التحدث إليه بصوت خافت وأحيانا لتلمس وجهه وفي أحيان أخرى للهمس فقط في أذنه. وبعبارة أشمل، ينجز فوتوغرافيات يغلب عليها الطابع اللّمسي. فداوود يخصص وقتا كافيا للتأمل في موضوعه والتواصل معه ثم بعد ذلك إقناعه على/ بالتواطؤ معه من أجل إنجاز العمل الفوتوغرافي. أي الاشتغال بمقاربة فنية تستحضر تاريخ المشاهدة بالمغرب وتاريخ الأشكال والمحتويات التي احتوت صورة المغرب والمغاربة فوتوغرافيا. كما تُساءل في الوقت نفسه، عمل الفوتوغرافي المتلصص الذي لا تسعفه ذاكرته الثقافية على الاشتغال بالحس نفسه ولا يملك لا المرجعيات ولا حساسية النظر ذاتها اللتان من شأنهما تزويده بزاد التأمل لحظة التقاط صورة لموضوعه ومحاورته وخاصة الإنصات إليه. إن مبدعنا يدرك أن القيمة المضافة للفوتوغرافي في مثل هذه المناسبات لا تتلخص ولا تتحدد فقط في إتقان مهمة تمَوْضُع الموضوع المصوَّر في الفضاء ووضعيته أمام الكاميرا، وإنما في قدرة ودربة وتجربة الفوتوغرافي على تكسير الصمت الذي تَحبُل به الفوتوغرافيا واختراقه وخرقه. بعد ذلك إبراز الهيآت والحالات والتعبيرات التي يكون عليها الوجه المصوَّر في وضعه الطبيعي والخام، وحيث العفوية والبساطة والحميمة تسود بامتياز [2]. أي الإبداع في الطرق والأساليب التي من شأنها الإسهام في إنتاج صور جديدة تزود المشاهد بآليات للتعرف على خصال الموضوع المصور ومكانته الثقافية ووظيفته الاجتماعية وسلطته الرمزية ثم انتمائه لزمان تاريخي. إن تأملا سريعا في زاوية النظر المستعملة ثم في التأطير الذي انتقاه داوود لحظة تخليد صورة هذه الوجوه، يكشف لنا عن مراس هذا الفوتوغرافي وعن نظره الثاقب والذكي وعن رؤيته الجمالية. أليست رهانات كل فوتوغرافي البورتريه

---

1 تتخذ فكرة القرب في أعمال داوود معاني ومستويات عديدة، فهي تارة تؤسس للعلاقة مع المكان وتارة أخرى مع الجسد وحينا آخر مع الأشياء.

2 يمكن العودة في هذا الباب إلى صورة غلاف ألبومه الفوتوغرافي «مغاربة» وهي بالمناسبة الفوتوغرافيا التي اخترناها كمتن لهذه القراءة :

Daoud Aoulad-Syad ; ***Marocains***, texte de Abdelkébir Khatibi, éd : Contrejour/ Belvisi, Paris/ Agadir, 1989.

هو التعريف بخصوصيات الموضوع المصَوَّر ومميزات شخصيته وخاصة كتابة قصة تؤرخ لفصول من حياته ؟

هكذا نتعرف، من خلال هذه المنطلقات التي يقترحها علينا أولاد السيد في تمثيل البورتريه الأمازيغي وتجسيد ملامحه ومكوناته المميزة، على جزء هام من اهتماماته الفكرية وانشغالاته الفنية بهذا الموضوع الثقافي. والذي شغل في تقديرنا مساحات وافرة ومتباينة على امتداد مختلف المحطات الإبداعية في مساره الفوتوغرافي. كذلك نقف على التطورات التي حققها منجزه الفني والإخفاقات التي راكمها والانزلاقات التي فلح في تفاديها لحظات تفاعله مع/ بالثقافة الأمازيغية [1]. فمن خلال الأحداث واللحظات والحالات التي تنقلها لنا صوره، ندرك بشكل مباشر، وأحيانا أخرى بطريقة إيحائية، بعض تفاصيل حياة الأمازيغ كطريقتهم في اللباس والتبزيج، أسلوبهم في تزيين الواجهات، اختياراتهم في تبليط الحيطان وصباغتها، المواد والحوامل المستعملة في بناء البيوت... الخ. بل أكثر من هذا، يمكن اعتبار عمله الفوتوغرافي في هذا المجال عملا مشاغبا. وتشكل فوتوغرافية غلاف ألبومه «مغاربة» شاهدة على ذلك. لأن طريقة اشتغال كاميراته/ عينه لا تهادن التمثيلات المركبة عن الأمازيغي ولا تتسامح مع الصور السطحية التي تختزل الثقافة الأمازيغية بتعددها واختلافها في خانة الثقافات المغايرة. إن المقاربة التي تقدمها أعماله، تقوم في الآن نفسه بالدفاع عن هذه الثقافة ونقدها سواء على مستوى التمثلات أو التصورات أو القيم. إن فوتوغرافيته تمثل موضوعها هنا للمشاهد باعتباره تمثيلا لثقافة منزعجة ومتناقضة وموسومة بالديناميكية وبأنه لا يمكن بتاتا تجريدها من كونيتها. ثم إن العالم الفوتوغرافي الذي يقوم بتجريبه داوود ويقترحه علينا، عالما ممانعا ومعاندا. فتارة نشعر فيه بالاحترام والحوار والحميمة المتبادلة، وحينا آخر نحس فيه بالشغب والمشاكسة. إنها كتابة فوتوغرافية من الذات وعن الذات وحول الذات، إنها تعبير عن «الأنا» في أقصى حد لها.

يمكن القول بناء على ما سبق، أن الدرس المضمن في فوتوغرافية أولاد السيد هو إثارة انتباهنا ودعوتنا إلى التفكير في الكيفيات والآليات التي يشتغل بها متخيلنا الذي ننتجه، بوصفنا مشاهدين/متلقين، عن الصور الفوتوغرافية. ملاحظة ثانية تحدِّثُنا عنها صورةُ المتن، أن مجموعَ الصور الفوتوغرافية التي يتلقاها ذهننا

1 لا يمكننا حصر عمل أولاد السيد أو اختزاله أثناء تناوله لموضوع الثقافة الأمازيغية في جنس البورتريه فقط، فاهتماماته بهذه الثقافة شملت أيضا مختلف أشكال الحياة اليومية والأمكنة والفضاءات. كما وثقت للحظات نادرة تحكي عن حيوات الأمازيغ وعن طقوسهم وفي كل هذه المناسبات كان حريصا في عمله على تذويب الحدود ما بين المجالات الحضرية ونظيرتها القروية وبين الأسلوب التوثيقي والتعبيري.

هي عبارة عن اقتراحات ومقاربات تمثل صيغ ومعادلات في/ لإدراك العالم سواء تعلق الأمر بالتمثيلات أو توليد الأحكام أو إعادة إنتاج المعتقدات المشتركة. إن منجزه البصري يؤكد مرة أخرى فكرة أن ما يميز الفوتوغرافيا ويكسبها طابعا فريدا ويمنحها وجودا، هي التفاعلات التي يؤسسها الفوتوغرافي مع موضوعه المصور. وذلك انطلاقا مما اكتسبته عينه من تجارب ومما راكَمتْه من تراكمات خلال ممارستها الميدانية. وهو كذلك الأثر المعرفي والفكري والفني والجمالي الذي يُشَغِّله هذا الأخير من أجل انتقاء لقطاته ومن ثم بصمها بأسلوبه. وهو أيضا نسبة حضور وأثر الجهاز الفوتوغرافي المستعمل Le dispositif photographique في الصور وطريقة اشتغاله لإضفاء صفة الفرادة على المنجز الفوتوغرافي. وأخيرا هو ذلك اللقاء الذي يؤسسه المشاهد مع الصورة لمنحها معنى، ومن أجل تمتيعها كذلك بروح الإحالة على ما ينبغي أن تكون عليه في المستقبل وليس على ما تحيل عليه في الماضي أو حتى في الهنا والآن. إن المقاربة الفوتوغرافية التي يقترحها علينا أولاد السيد بخصوص الثقافة الأمازيغية، يمكن قراءتها وتأويلها باعتبارها انتصارا وتخليدا وأثرا بصريا لذاكرة مهددة بالتدمير والطمس والإضعاف. وذلك نتيجة كثرة التمثيلات الفولكلورية التي ما فتئت تلاحقها، وبأنه حان الوقت لتأخذ هذه الثقافة مكانتها الطبيعية في حاضرنا ومنحها كذلك امتدادا جديدا في المتطوِّر ومن ثمة في المستقبل.



تجليات الثقافة الأمازيغية في فيلم "إيطو تثريت"

عمر بلخمار

الفيلم الأمازيغي هو المرآة لذات الأمازيغيين الذي يلعب دورا أساسيا في خدمة القضية الأمازيغية وفي التعريف بالثقافة الأمازيغية والمحافظة عليها والنهوض بها. الأفلام التلفزيونية الأمازيغية المبثوثة على القناة الثامنة الأمازيغية وبعض القنوات المغربية الأخرى أصبحت هي أيضا تلعب نفس الدور أكثر مما يلعبه الفيلم السينمائي نظرا لضعف توزيع الأفلام المغربية في القاعات السينمائية، ونظرا لمشاهدتها من طرف عدد أقل من مشاهدي التلفزة. الحديث عن إثبات ذات السينما الأمازيغية يستدعي الإشارة إلى أن هناك فرقا بين البحث عن إثبات الذات الأمازيغية بالأفلام والبحث عن إثبات ذات الأفلام الأمازيغية بجودتها الإبداعية والتقنية وقد أنجزت خلال السنوات القليلة الماضية عدة أفلام سينمائية أمازيغية طويلة وقصيرة أمازيغية جيدة وموفقة من إنجاز سينمائيين أمازيغيين تمكن البعض منها من الفوز بجوائز داخل المغرب وخارجه. الأمازيغية والأمازيغيون لم يكونوا غائبين بصفة مطلقة في الأفلام المغربية الناطقة بالعربية المنجزة من طرف مغاربة أمازيغيين أو غير أمازيغيين، بل كانوا دائما بشكل أو بآخر حاضرين من خلال الفضاء أو القصة أو الموضوع أو الحوار أو من خلال العنصر البشري كتقنيين أو كفنانين في الكتابة أو الإخراج أو التمثيل أو الموسيقى التصويرية أو غيرها... المخرجون المغاربة غير الأمازيغيين أدمجوا في العديد من أفلامهم بعض الرموز الثقافية الأمازيغية كاللغة والفضاء والعمران واللباس والقيم وأنواع الطبخ والموسيقى والأشعار والرقصات والتقاليد والعادات وغيرها، وأذكر على سبيل المثال لا الحصر أفلام «فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق» لمحمد العسلي، «وداعا أمهات» لمحمد إسماعيل، «أندرومان.. من دم وفحم» لعز العرب العلوي، وفيلمي «العيون الجافة» و«عاشقة من الريف» لنرجس النجار، و«سفر في الماضي» لحسن بنجلون، «ميغيس» لجمال بلمجدوب، ومن بينها أيضا فيلم المخرج حكيم بلعباس «محاولة فاشلة لتعريف الحب». توجد أيضا أفلام مغربية ناطقة بالعربية

الدارجة ولكن مواضيعها مرتبطة بالإنسان الأمازيغي ومخرجوها أمازيغيون مثل «الراكد» لياسمين قصاري، «أركانة» لحسن غنجة، «كنوز الأطلس» لمحمد عبازي، و«طين جا» للحسن الجزولي. توجد أيضا أفلام ناطقة باللغة الأمازيغية ومخرجوها أمازيغيون مثل أفلام المرحوم محمد مرنيش «تليلا» «تمازيرت أوفلا» و«واك واك أتايري»، وفيلم «بوقساس بوتفوناست» لعبد الإله بدر، و«سوينكوم» لعبد الله تكونة (فركوس)، و«تاونزا» للمخرجة مليكة المنوك، وفيلم «سليمان» للمخرج محمد البدوي، و«تنغير القدس : أصداء الملاح» لكمال هشكار، وفيلمي «أراي الظلمة» و«أغرابو» لأحمد بايدو، و«وداعا كارمن» لمحمد أمين بنعمراوي (أمازيغية ريفية) ومن بينها أيضا فيلم «إيطو تثريت» لمحمد أومولود عبازي الذي اخترته كموضوع لمداخلتي في هذه الندوة. اخترته نظرا لجودته ولارتباطه القوي بموضوع هذه الندوة، ولردّ الاعتبار لهذا المخرج الأمازيغي الذي يشتغل في صمت بعيدا عن الأضواء. سبق لهذا المخرج السينمائي المغربي الرائد أن أنشأ بعيد الاستقلال شركته للإنتاج السينمائي التي اختار لها إسم «تكمات فيلم» (Thagmat films) ’’أفلام الأخوة‘‘، وكان ذلك في ستينيات القرن الماضي بعدما أنهى دراسته في جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلس، وقد أنجز بواسطة هذه الشركة عدة أفلام وثائقية كما أنجز فيلما طويلا بالعربية الدارجة ’’من الواد لهيه‘‘ (1982) صوره في الرباط وسلا، ونال به جائزة الجمهور في المهرجان الوطني الأول للفيلم. أنجز بعد ذلك فيلما أمازيغيا طويلا في الأطلس المتوسط ’’كنوز الأطلس‘‘ (1997) وهو فيلم ناطق بالعربية الدارجة وتتخلله حوارات قليلة بالأمازيغية نال به هو أيضا جائزة لجنة التحكيم في المهرجان الوطني الخامس للفيلم. قام بعد ذلك سنة 2007 بإنجاز الفيلم الأمازيغي الطويل ’’إيطو تثريت‘‘ (نجمة الصباح) الذي مكّنه من الفوز بجائزة أحسن صورة لعبد الكريم الدرقاوي في المهرجان الوطني العاشر للفيلم سنة 2008، كما نال به سنة 2010 جائزة الزيتونة الذهبية (الجائزة الكبرى) بالمهرجان الدولي للفيلم الأمازيغي بمدينة تيزي أوزو بالجزائر.

يتعلق موضوع هذه الندوة بالثقافة الأمازيغية، والثقافة بمفهومها الواسع الذي اعتمدته في هذه المداخلة تشمل كل التراث الثقافي بمكوناته المادية واللامادّية، أي أنها تشمل كل الحياة وكل الممارسات والاستعمالات والإنتاجات والقيم وكل ما يرمز لذلك، مع الإشارة أيضا إلى أنه من الصعب جدّا فصلُ الهُوية عن الثقافة لأن الثقافة مكون أساسي للهوية. قمت عبر تطورات أحداث فيلم ’’اطو تثريت‘‘ باستنباط أهم مكونات الهوية الثقافية الأمازيغية المادية واللامادية التي يزخر بها، وهي مكونات ترتبط في جلها بما يسمى بالقانون الوضعي الأمازيغي أو ’’أزريف‘‘ (مفرد ’’إزرفان‘‘) المنظم لحياة الأمازيغيين والمتمثل في كل الأعراف السائدة في المجتمع الأمازيغي أو الذي

يشكّل قانونا منظّما للحياة والممارسات داخل هذا المجتمع كي يسود السلام والاستقرار وتسود الحقوق والعدالة في كل شؤون الحياة اليومية. وهو أمر ملموس بجلاء في القرية التي تدور فيه أحداث هذا الفيلم. انطلاقا من كل ما سبقت الإشارة إليه، قمت بتسليط الضوء على أهم مكونات الهوية الأمازيغية والثقافة الأمازيغية التي يتضمّنها ويستعرضها هذا الفيلم من خلال الرموز والممارسات والقيم المرتبطة بها. الفيلم روائي أمازيغي تاريخي واجتماعي ونفسي ومأساوي، له طابع محلي مرتبط بالأطلس المتوسط عموما وبمنطقة بن صميم خصوصا الموجودة بضواحي مدينتي أزرو وإفران (أقرب إلى أزرو)، وقد أنجز بدعم من المركز السينمائي المغربي والقناة المغربية الثانية، وهو مأخوذ عن رواية مكتوبة بالفرنسية للكاتب إدريس المو (ابن أزرو) تحمل عنوان DRAME NUPTIAL (''تمغرا نوخوب'' أو ''زفاف مأساوي''، وقامت الفنانة التشكيلية فاطمة العلوي بإنجاز الملابس والديكورات وتوفقت في ذلك. تستغرق مدة عرضه 112 دقيقة، وتدور أحداثه خلال الفترة التاريخية ما بين 1955 و1957، أي قبيل وبعيد الاستقلال، وتتوالى التطورات وفق قصتين متوازيتين ومتداخلتين فيما بينهما. تتعلق أولاهما بالطفلة ''إيطو'' المتمردة على واقعها والمضحية بحياتها من أجل الحب والانعتاق والحرية والدراسة، تربطها علاقة عاطفية بالطفل ''باسو'' وتريد التزوج به مستقبلا، وهو طفل متمرد هو أيضا على الفقيه العنيف عبد السلام ويكرهه. تصارع ''إيطو'' من أجل تحقيق مطالبها في مواجهة والدتها التي وافقت طمعا في المال على تزويجها وهي قاصر لجندي متقاعد كبير السن بتواطئ مع ابن عمه الفقيه عبد السلام المحتال، وهوأمرسيؤدي إلى مأساة انتحارها في يوم زفافها. القصة الثانية تتعلق بقيام كل سكان هذه القرية أطفالا ورجالا ونساء بقيادة موحى أوزايد (والد الطفل ''باسو'' حبيب إيطو) وابن المقاوم الشهيد المشهور زايد أو حماد ، بمقاومة المستعمر الفرنسي برئاسة الحاكم الذي يحكم هذه القرية، ولم يتوقفوا عن المقاومة والنضال إلا بعد عودة الملك الراحل محمد الخامس من المنفى والحصول على الاستقلال. مع بداية الاستقلال صارت وضعية القرية تتحسن بعض الشيء، وصار كل واحد من سكان هذه القرية يبحث له عن شغل أحسن في الإدارة العمومية أو بالانضمام للجيش أو بالهجرة إلى الخارج، إذ أصبح الفقيه الطالب عبد السلام معلما في المدرسة وأصبحت للقرية أستاذة للغة الفرنسية وغادر باسو القرية للدراسة في المدينة بعد انتحار حبيبته ''ايطو''. الجميل في الفيلم أنه يعالج بكيفية متوازية ومتوازنة تمرد هذه الطفلة على تزمت المجتمع وتسلط الفكر الذكوري، وتمرد سكان القرية على المستعمر الفرنسي، ويلاحظ أن مؤلفه لم يقتصر على الإشارة إلى الممارسات الإيجابية في هذه القرية الأمازيغية فقط، بل قدم أيضا نماذج لممارسات سلبية مثل المخبر الخائن الذي يشتغل خفية مع المستعمر، وتزويج القاصرات طمعا في المال، ومنع الفتاة من الدراسة، وتعنيف

المرأة، والفقيه المحتال المشعود والعنيف مع أطفال الكتاب القرآني، والهجرة إلى المدينة أو الخارج مما يساهم سلبا في اندثار الهوية الأمازيغية. الفيلم غني بتجليات الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الرموز والقيم التي حاولت تسليط الضوء على أهمها ومن بينها اللغة الأمازيغية التي تشكل أبرز تجليات الهوية الأمازيغية والتي تختلف حسب المناطق في الشمال والوسط والشرق والجنوب (تشلحيت وتريفيت وتمازيغت). اللغة المستعملة في الفيلم هي تمازيغت التي ترمز إلى منطقة الأطلس المتوسط عموما، ويتضمن الفيلم أيضا حوارات بين بعض الشخصيات تشير إلى اللغة الأمازيغية المكتوبة تيفيناغ مع إبداء الرغبة في تعلمها وفي استعمالها في تزيين الأثواب المنسوجة وغيرها. الشخصيات المشاركة في الفيلم تحمل في أغلبيتها الساحقة أسماءً أمازيغية صرفة ترمز هي كذلك إلى الهوية الأمازيغية مثل باسو يطو هنو حادة عبو موحى أوزايد حمو أوليازيد، إضافة إلى الدين الإسلامي المرموز إليه من خلال الكتاب القرآني وتدريس القرآن بطريقة تقليدية، والمقبرة الإسلامية ورفض الزواج بغير المسلم (كما هو وارد في حوار الفيلم)، وقد اختار مؤلف هذا الفيلم عكس ما يلاحظ في أفلام أخرى أن يقدم نموذجا للفقيه المحتال الدجال والعنيف والمنافق في شخص ''الطالب عبد السلام''، ونموذجا آخر للفقيه الطيب والمستقيم والمحبوب في شخص ''الطالب الطاهر''. الفيلم غني بالرموز الأمازيغية المرتبطة باللباس الأمازيغي الرجالي والنسائي والطفولي بهذه المنطقة من غطاء الرأس إلى نوعية الأحذية مرورا بالأحزمة وكل الأكسسوارات من حلي وأساور وعقيق وقلادات ودباليج وخواتم وغيرها. تستعمل الموسيقى والرقص لتعزيز الهويات الأمازيغية وغير الأمازيغية الجهوية، وينطلق ويختتم هذا الفيلم بتموايت المميز لمنطقة الأطلس المتوسط الأمازيغية والذي تتمازج فيه مشاعر الفرح أو المعاناة، كما تتخلل الفيلم رقصات وأهازيج رجالية ونسائية محلية مرتبطة بنوعية منسجمة مع نوعية المناسبات، وقد استعملت في تموايت أشعار للراحل الأمازيغي محمد خير الدين ابن تفراوت تمت ترجمتها من الفرنسية إلى الأمازيغية. الفيلم لا يخلو من عادات وتقاليد أمازيغية من خلال تقديم نموذج لطقوس محلية للزواج في ظروف تواضع المستوى المعيشي، كما يبرز بجلاء الحضور الملموس للوشم ذي الأشكال المختلفة على الوجه أو على مختلف أطراف الجسد، وهي عادة اجتماعية وثقافية مميزة للإنسان الأمازيغي ومساره وهويته ووجوده الحضاري بصفة عامة. الفيلم حافل بمنتوجات الصناعة التقليدية المحلية المنسوجة والمؤثثة للفضاءات الداخلية كالأثواب والملابس الصوفية والزرابي الصوفية المصنوعة محليا برسوماتها وأشكالها وأحجامها المتنوعة ذات الألوان الناصعة المفروشة أو المزينة للجدران والمميزة لهذه المنطقة، إضافة إلى منتوجات أخرى كالحصائر والهيادر والسجاد والوسادات المتنوعة والخزف وأواني الطبخ المستعملة في تهييء الخبز

وبعض الوجبات المحلية الأصيلة. الفضاء هو بمثابة الوعاء الثقافي والرمزي الذي يرمز إلىالانتماء وإلى الهوية، وفضاء الفيلم ليس هو الدار البيضاء أو الرباط أو فاس أو طنجة أو العيون أو وجدة أو الناظور أو أكادير أو أية مدينة مغربية كبيرة، بل يوجد في منطقة أمازيغية تاريخية هي الأطلس المتوسط، في قرية صغيرة أمازيغية أصيلة بضواحي مدينة أزرو ''بن صميم''، هي قرية مهمشة وفقيرة يصعب العيش فيها ويعتمد سكانها على الدواب في التنقل وعلى الرعي والمنتوج الفلاحي المحلي في العيش كالعسل والزبدة والشاي البيض والتبضع أسبوعيا من السوق إضافة إلى الصوف والنسيج وعجن الخبز وطبخه بطريقة تقليدية. الفضاءات الشاسعة المحيطة بهذه القرية بسهولها ومرتفعاتها الجبلية ونوعية أشجارها ترمز هي أيضا إلى الهوية الأمازيغية للأطلس المتوسط. المساكن في هذا الفيلم بسيطة بأشكالها وبمواد بنائها البعض منها مبني بالحجر والطين والبعض الآخر محاط بالقصب، هي مساكن بدون أبواب أو بأبواب خشبية أو قصديرية مهترئة أو متلاشية أو مكسرة ترمز إلى الفقر والتأقلم الاضطراري مع الظروف الصعبة للعيش في منطقة مهمّشة، وترمز أيضا إلى السكينة والأمن والسلام ودون حاجة إلى حراس أو أبواب فولاذية. الفيلم يستعرض كذلك العديد من القيم الإنسانية النبيلة المختلفة التي يتميز بها الإنسان الأمازيغي من أنبلها المقاومة المباشرة للمستعمر الفرنسي والحاضرة بقوة في الفيلم من بدايته إلى نهايته، وتتجلى بوضوح أيضا وبشكل غير مباشر من خلال صورة الزعيم عبد الكريم الخطابي ومن خلال الحديث عن اسم المقاوم المشهور زايد أو حماد ومواصلة المقاومة بكل شجاعة من طرف كل سكان القرية بقيادة ابنه موحى زايد إلى أن عاد الملك المرحوم محمد الخامس إلى أرض الوطن وانتزاع الاستقلال. حب الوطن وحب الملك مرموز إليهما في الفيلم بجلاء من خلال صور محمد الخامس وأيضا الاحتفالات بعودة محمد الخامس من المنفى وتعبيرا عن الفرحة بهذا الحدث والتغني أمازيغيا بالحرية والاستقلال. التعايش والتسامح حاضران بقوة في هذه القرية التي يتعايش فيها الأمازيغيون باحترام وانسجام ووئام مع اليهود والمسيحيين والمسلمين العرب من الدار البيضاء (الحلاق حسن ميكيات) وفاس (فاطمة مستعد) ومراكش (المرحومة زينب السمايكي)، وفيها أيضا إنفتاح على فنون غنائية غير أمازيغية من خلال الاستماع لأغنية لفريد الأطرش (بساط الريح) و''ليالي الأنس'' لشقيقته إسمهان، وتعايش أيضا مع الحيوانات الأليفة في أمن وأمان. أبواب منازل هذه القرية مفتوحة أو مكسرة وغير موصدة في وجه الجيران، وهو ما يرمز إلى الأمن والتضامن والتعاون والتآزر والانفتاح على الغير كأن سكانها ينتمون كلهم لأسرة واحدة. يمكن للجار أن يدخل لمنزل جاره بعد المناداة من الباب على الزوج صاحب المنزل أو على الزوجة صاحبة المنزل فقط. التكافل وارد في الفيلم ويتجلى في مساعدة الزوجة البكماء التي ذهب زوجها إلى الحرب في

الأندوشين. وتركها وحيدة مع ابنها تشقى من أجل تعليمه وتربيته وتشارك في النضال ضد المستعمر أيضا. المرأة الأمازيغية لها في هذه القرية اعتبار معنوي قوي وشخصية قوية ودور أساسي وفعال في المحافظة على اللغة والهوية الأمازيغية بعدما يهاجر الرجال لمدة طويلة إلى الخارج أو المدن، فهي تشتغل يوميا من أجل ضمان العيش الكريم وتربية الأبناء تربية حسنة وحماية شرفها وشرفهم (البكارة). المرأة تشتغل يوميا من أجل ضمان العيش الكريم وتربية الأبناء تربية حسنة وحماية شرفها وشرفهم (البكارة) وكل هذا لا يمنعها من المشاركة أيضا في النضال وفي حل المشاكل إلى جانب الرجل. أبواب منازل هذه القرية مفتوحة أومكسرة وغير موصدة في وجه الجيران، وهو ما يرمز إلى الثقة وحسن النية والأمن والتضامن والتعاون والتآزر والانفتاح على الغير وعدم التقوقع على النفس كأن سكان هذه القرية ينتمون كلهم لأسرة واحدة. يمكن للجار أن يدخل لمنزل جاره بعد المناداة من الباب على الزوج صاحب المنزل أو على الزوجة صاحبة المنزل فقط. التكافل يتجلى في مساعدة الزوجة البكماء التي ذهب زوجها إلى الحرب في الأندوشين وتركها مع الجيران وحيدة مع ابنها تشقى من أجل تعليمه وتربيته وتشارك في النضال ضد المستعمر أيضا. بالرغم من قلة الإمكانيات المادية لسكان هذه القرية فإن الفيلم يبرز بجلاء وبكثير من الاهتمام أناقة الرجال والنساء والأطفال ونظافة اللباس والمساكن والأماكن الخارجية مع القيام بتزيين جدران المساكن بالزرابي والحصائر المحلية دون حاجة إلى الصباغة. الفيلم الذي اخترته لهذه الندوة ليس وثائقيا عن الثقافة الأمازيغية، ولكنه غني عبر فضاءاته وصوره وحواراته وشخصياته وتطوراته بتجليات الهوية والثقافة الأمازيغيتين، هذه التجليات ليست تخييلية أو مفتعلة بل مستوحاة من الواقع وقد وظفت فيه بتوازن محكم وبطريقة ذكية وسلسة غير فلكلورية لم تفقد الجانب الدرامي حرارته ولم تفقد القصة قوتها ومعانيها. بذل في هذا الفيلم مجهود ملموس في استعادة الأجواء العامة والملابس والإكسسوارات ووسائل نقل المناسبة للفترة التاريخية التي تدور فيها الأحداث ما بين سنتي 1955 و1957. القضايا المتناولة في الفيلم توجد في أفلام مغربية أخرى غير أمازيغية، ولكنها وظفت في هذا الفيلم في قالب أمازيغي يخص ويعكس الهوية الأمازيغية وثقافتها في الأطلس المتوسط. الفيلم لا يخلو من لمسات فنية وشعرية على مستوى الصورة والفضاءات الداخلية والخارجية، وهو محبوك ومتقن على مستوى الإخراج وإدارة الممثلين مما أعطى تشخيصا تلقائيا موفقا ومقنعا وأعطي مصداقية لهذا الفيلم. التطورات تتوالى بإيقاع مناسب دون تمطيط أو تكرار ودون ملل والنهاية لا تخلو من ذكاء وخيال وأمل من خلال عودة «باسو» من المدينة إلى قريته للترحم على حبيبته الفقيدة في المقبرة، ويتجلى الأمل في كونه أصبح يرى «إيطو» في كل فتيات الدوار الذاهبات للدراسة كما كانت ترغب في ذلك. الفيلم يلمح ضمنيا إلى أن

الأمازيغية كثقافة وطنية وهوية حضارية تبقى أساسا لكل برنامج تنموي في البلاد والذي لا يمكنه أن يكون ناجحا إلا إذا تم ربطه بكل ما هو سوسيوثقافي، أي إلا إذا ما تم رفع التهميش الذي مازال يطال عدة مناطق أمازيغية مثل العينة التي قدمها لنا هذا الفيلم. المخرج محمد عبازي اتخذ قرارا في العقد الأخير من القرن الماضي لخدمة السينما الناطقة بالأمازيغية للحفاظ على هذه اللغة وحماية تقاليد ثقافية ومعيشية تعكس الجذور الأصلية لأمازيغ المغرب كما هو ملموس في هذا الفيلم. المخرج محمد أومولود عبازي ابن الخميسات سينمائي مغربي أمازيغي رائد يستحق التنويه والتكريم.

Les groupes musicaux :

Ce phénomène culturel est typiquement amazigh par sa mixité. Il a hérité d'un passé qu'il a transformé et adapté. L'Ahisdous en constitue la matrice de référence. Les groupes ont joué un rôle prépondérant au niveau de la pérennisation de notre culture amazighe. Et les groupes arabophones s'en sont inspiré. Seul au Maroc existent de groupes musicaux dirigés par des femmes, reliquat d'une société amazighe matriarcale.

A titre de conclusion, je pourrais affirmer que l'expression de la culture amazighe est manifeste dans notre art et culture nationaux ainsi que dans notre quotidien. Sa dévalorisation est due essentiellement à des raisons politiques et idéologiques. Le substrat de base de la culture amazighe est fondamentalement amazigh.

au statut de Pharaon, après avoir conquis l'Egypte et régna sur la 22 ème dynastie. Cette date populaire sera érigée, grâce à l'Académie Berbère, en repère au niveau de l'histoire millénaire des amazighes.

La littérature amazighe d'expression française :

Cette littérature, qualifiée dans ses débuts d'ethnographique, s'est basée sur le fonds culturel amazighe qu'elle a opposé au colonisateur, pour témoigner de l'existence d'un héritage et d'un patrimoine authentique, opposable à celui de l'envahisseur. A titre d'exemples, nous citons les romans de Mouloud Feraoun, « Le fils du pauvre », Driss Chraïbi « La mère du printemps », Mohammed Khair-Eddine « Légende de l'Agounchiche », Ahmed Sefrioui « La boite à merveille », « les coquelicots de l'oriental » de Brik Oussaîd, Mouloud Mammeri « la colline oubliée » …

Dans ces écrits, la dimension amazighe prime. Les auteurs se sont inspirés de l'histoire réelle en la transfigurant. Sont déclinées dans leurs créations, les valeurs et leur mode d'organisation sociale amazighes. Feraoun met en valeur l'assemblée tribale « l'agraw », Sefrioui restitue sa mémoire amazighe des juifs de Séfrou, Brik Oussaîd retrace sa biographie et Mammeri reconstitue une mémoire ignorée par les scribes officiels.

L'art culinaire :

Il est essentiellement judéo-berbère, et il est à la base de l'art culinaire nord-africain. Tous les plats à base de semoule sont judéo-amazighes. La consommation de la viande rouge est judéo-amazighe. Le couscous, notre plat universel, est amazighe. La Harcha, le Msemmen, le beghrir, Bouchyyar et autres recettes sont judéo-amazighes. L'art culinaire amazighe – marocain est classé en troisième position après la France et le Japon : il est fondamentalement judéo-amazighe. C'est notre fierté.

liées à un contexte historique, évacué la dimension amazighe, l'ignorant et la stigmatisant parfois. Ce phénomène inédit traduit une aliénation culturelle. Les « intellectuels » et les créateurs marocains de langue arabe, se sont alignés sur une hypothèse politique qui les a détournés de leur réalité marocaine. Hypothèse qui, après l'indépendance du Maroc, a inscrit, arbitrairement, le Maroc dans le giron du « monde arabe ». Hypothèse qui a été reliée au niveau des textes fondateurs de l'Etat marocain : la constitution. Cette dernière a soustrait la dimension amazighe pour lui substituer une dimension exogène. En effet, la constitution d'après l'indépendance a consacré l'arabité du Maroc et a érigé l'arabe comme langue officielle exclusive. Et toutes les politiques menées par les différents gouvernements avaient pour objectif de conforter cette hypothèse qui se situe aux antipodes de la réalité historique, culturelle et sociologique du royaume.

Pour asseoir cette hypothèse, il fallait métamorphoser le réel pour le conformer aux textes officiels. La toponymie amazighe est défigurée, les prénoms amazighes furent interdits et l'école a servi de relai pour propager la vassalité de notre pays pour en faire une province de l'Orient « arabe ». La production littéraire marocaine en langue arabe fait l'apologie d'un Orient arabe, où les héros évoluent dans un univers déconnecté de l'espace du créateur.

Ceci pour la littérature. Mais il existe d'autres domaines où les manifestations de la dimension amazighe dans la culture marocaine sont visibles. Je donne quelques exemples :

Le nouvel an amazigh :

Cette célébration annuelle rassemble aussi bien les amazighophones que les arabophones. Dénommée « Ixf n usggwas », « innayr » ou « hagouza », elle réfère à un événement historique qui date de 950 avant Jésus Christ : l'accession d'un officier amazighe, « Chéchong »

Exemples de manifestations de la culture amazighe dans la culture marocaine

Moha MOUKHLIS

Cette intervention vise à cerner quelques aspects de la manifestation de la culture amazighe dans la culture marocaine. Elle part du postulat que les marocains sont amazighes dont une partie a été, à travers l'histoire, arabisée. Mais le phénomène d'arabisation, dû essentiellement à l'islamisation, reste un phénomène de surface.

A travers des exemples toujours vivaces, l'exposé tente de montrer que des faits linguistiques, culturels et anthropologiques attestent de l'influence et de la permanence de la culture amazighe, même si elle a eu d'autres langues comme vecteur de pérennisation.

C'est le cas notamment du vernaculaire marocain (la Ddarija) qui perpétuent les structures linguistiques amazighes, mais aussi d'autres manifestations : la célébration du nouvel an amazighe, le phénomène des groupes musicaux ainsi que d'autres expressions culturelles et artistiques.

Exil et aliénation dans la production littéraire marocaine en langue arabe :

Le constat peut choquer, mais la réalité est tenace. La production littéraire marocaine d'expression arabe a, pour des raisons idéologiques



Le tapis amazigh puisant dans la mémoire sociale ses lignes, motifs, couleurs… fait partie de ses structures cognitives implicites contribuant à la réinvention de soi ; « une mémoire injonctive » assurant au sujet .partage et transmission

féminine à travers la multiplication des gestes de nature fonctionnelle ou intime. Ces corps en mouvements sont filmés en harmonie avec la nature qui malgré les conditions dures de la saison de l'hiver n'apparaît ni hostile ni comme décor d'arrière fond. Dans la multiplication des gestes simples du quotidien : le four, la recherche de l'eau, la traversée du champ … le film assume le choix de vivre ensemble d'être ce que la vie a fait de soi ; d'être tout simplement ce que l'on est. Vivre dans le concret, le film capte sans intrusion comment cet exercice est mené avec délicatesse et sagesse (Khadija est d'une grande maturité) et avec discernement face aux appels de la modernité : la présence de la télé, le téléphone, l'école arabophone (on apprend une langue que l'on en parle pas chez soi, situation aberrante illustrée par l'image du cahier à l'envers), le mariage, les effets de l'émigration vers Marrakech ou vers la France ; ce faisant la famille renoue avec des héritages anciens où la société dans son ensemble conférait à chacun « le sens de soi » les rapports inter-familiaux ; la scène intime entre le père et la mère bâtie autour de chansons du patrimoine, le travail du tapis…. Pour certains groupes en effet « il n'y a jamais eu de rupture et la sagesse n'est pas nouvelle ». Tenter d'être ce qu'ils sont a toujours été pour eux une défense, les protégeant des effets de la domination, puis des agressions déstabilisantes de la modernité (la scène forte des enfants qui dévorent des sucreries industrielles) : le rêve de Khadija rapporté à sa sœur où elle raconte avoir rencontré sa grand-mère ; le film nous propose ensuite la scène intime justement de la visite à cette grand-mère auprès de laquelle les deux filles se ressourcent avec peu de mots mais dans un échange chargé d'émotion, de silence et de gestes qui parlent… « De génération en génération, ils ont pour cela transmis une culture discrète, à la fois instrument de résistance et art de vivre, savoir « faire avec » ce que l'on a et ce que l'on est, créer bonheur et chaleur humaine à partir des petits riens ». Le tapis amazigh en est une éloquente métaphore ; il est le prolongement esthétique du travail de réinvention de soi dans la sérénité du quotidien.

insoupçonné et une impression de réalité sous forme d'antidote à la hantise de la vitesse de la société marchande actuelle. C'est la valeur sociétale fondatrice de la culture amazighe à laquelle le film se réfère dans sa grammaire et son essence. Le plan fixe de l'origine du cinéma captant ici la culture des origines relève d'un acte de résistance de toute une culture. Tala Hadid rejoint ainsi les cinéastes du plan fixe, au Maroc, MoumenSmihi, Daoud AouladSyad… fait un clin d'œil à des maîtres en la matière, Ozu, Rossellini…et qui ont marqué l'histoire du cinéma. Ce faisant, Tala Hadid nous invite à nous attarder sur un monde où règnent le silence et l'immobilisme ouvrant le sens à l'indicible, au mystère et à la poésie. Tout ce que les images dominantes ne nous montrent pas. La culture amazighe n'est-elle pas le hors champ du régime dominant des images ?

La deuxième séquence (4') nous introduit dans l'intimité de cette famille avec l'entrée en lice des personnages du documentaire. « J'appelle personnage tout être, toute personne qui intervient dans un film qu'il soit documentaire ou de fiction ». Il n'y a pas de voix off externe ni de commentaire : les dialogues et les commentaires sont ceux qui émanent des personnages eux-mêmes ; le seul acte énonciatif de l'auteure du film transparaît dans le montage qu'elle propose (montage image/ montage son/ et montage son/image). Alternant des images d'intérieur et d'extérieur la séquence met en valeur la présence féminine. Nous sommes dans le registre d'une séquence d'exposition menée du point de vue du personnage principal : elle nomme et classe. On découvre sa mère (Tlaitmass) sa sœur et confidente Fatim. Avec Fatim se met en place l'argument dramatique qui sous-tend la progression du récit : on est dans l'attente de son mariage. Les hommes de la famille (le père et le frère notamment) n'auront pas les honneurs d cette première présentation marquée par la figure centrale de la mère. Ils entreront dans le champ et auront leur droit à l'image avec l'évolution du récit. Les premières séquences mettent davantage en lumière la gente

La caméra se rapproche du personnage et garde le même cadrage frontal. L'image donne une impression de saturation ; le personnage occupe une position centrale, la profondeur de champ est limitée par un horizon d'arbres avec des rayons de lumière qui offrent une sorte d'ouverture ; le personnage est caractérisé culturellement ; la bande-son vient préciser davantage cette caractérisation avec les premières notes de musique jouées par le personnage : c'est une musique amazighe. Du point de vue de l'écriture cinématographique, on est dans le degré zéro de la mise en scène avec cependant des choix qui dénotent des influences, au niveau plastique et du cadrage, de la peinture et de la photo (Tala Hadid est une photographe internationale). Ici, avec ce long plan fixe elle renoue avec le cinéma des premiers temps, celui des frères Lumière. Elle instaure un menu d'accès à une culture en nous invitant à adopter une autre posture car nous allons vers une autre logique culturelle avec des valeurs spécifiques dans le double rapport au temps et à l'espace. Hypothèse confirmée par l'irruption au niveau de la bande de son de l'appel à la prière. La caméra ne bouge toujours pas mais capte le geste spontané et culturel du personnage : il s'arrête de jouer avec son instrument de musique et accompagne religieusement le muezzin ; une posture familière pour celui qui a grandi au sein d'une famille amazighe à la campagne. Cet appel du muezzin élargit le plan par l'effet du hors champ sonore doublé du regard du personnage qui se tourne du côté d'où est censé venir l'appel. En prolongeant le plan fixe et l'écoute, le film nous propose un pacte de communication : voilà le rythme du film. Il faut le négocier d'emblée avant d'entrer dans le film.

Ce plan fixe en ouverture, avec son rythme spécifique, s'inscrit en faux par rapport au régime dominant des images pour lequel le mouvement et la vitesse constituent la doxa et la « bible ». Le plan fixe de ce paysan amazigh dépollue en quelque sorte notre regard ; avec la vertu de faire apparaître un monde nouveau, un régime de mouvement

Les deux séquences sont situées délibérément au début du film : la première, un plan séquence fixe de 2’30 ; elle fait quasiment l’ouverture du film et accompagne son générique ; la deuxième de 4’ peut se lire comme une scène d’exposition mettant en place le temps, l’espace et les protagonistes. Les deux extraits sont en outre éloquemment informatifs sur les valeurs qui président à la gestion du quotidien d’une famille amazighe. Une micro société du Haut Atlas.

La séquence du plan fixe d’ouverture est insérée au sein du générique lui conférant une dimension quasi institutionnelle ; ce plan faisant en quelque sorte partie du discours d’installation du film. Un énoncé qui rejoint le dispositif d’énonciation où nous découvrons la société de production du film avec le recours à la calligraphie amazighe, blanc sur noir, qui lui assure une inscription dans le cinéma y compris dans sa dimension plastique.

Présenté en deux parties scandées par le texte du générique, ce plan séquence est d’abord un plan large sur un personnage jouant d’un instrument de musique (30’’) puis on le reprend dans une deuxième partie en plan rapproché poitrine (2’).



de l'insouciance. Au final, le documentaire est un chant d'amour dédié à Tamazgha. Ce n'est pas un hasard si cela est l'œuvre de Tala Hadid, qui est elle-même fille du monde de par son parcours ; outillée pour ainsi dire pour capter le local dans l'universel et l'universel dans le local ! Elle est, dans sa biographie et dans sa démarche culturelle et cinéphile, l'incarnation d'un monde globalisé si j'ose dire, puisqu'elle est née à Londres, de mère marocaine et de père irakien, a étudié aux Usa et mène des recherches partout où le cinéma bouge. Aujourd'hui elle a choisi le retour aux sources en s'installant à Marrakech, ayant eu un coup de cœur pour le sud profond, celui du Souss et des montages de l'Atlas.

Cette chronique d'une famille amazighe ordinaire se construit autour d'un double regard, celui de la cinéaste bien sûr mais c'est un regard empathique qui se laisse guider par un autre regard, celui de Khadija. Le film suit ainsi la vie de cette famille (une chronique) sur trois saisons hiver, printemps, été, dans les gestes de chaque jour, une véritable immersion loin de tout voyeurisme. La caméra portée par Tala elle-même capte le temps qui passe, saisit « l'inéluctable destin de son héroïne et s'intéresse surtout au corps des femmes au travail (récolte des amandes, taches ménagères, préparatifs du mariage) sans jamais tomber dans le pittoresque ou la commisération. Un travail délicat mais d'une force tranquille qui ne transforme jamais cette chronique lucide et mélancolique en pesant manifeste démonstratif restant toujours à la hauteur sensible de ses modèles.» Der spiegel (quotidien allemand). Les rapports entre les membres de la famille, le rôle central de la mère rejoignant ainsi toute une tradition du cinéma amazigh, avec notamment la mise en avant d'un rapport à la nature qui confine au sublime (voir les déambulations de Khadija dans les champs). Je propose d'aborder deux séquences du film qui donnent un aperçu de la démarche préconisée par la cinéaste.

Tigmi n'igran : une famille amazighe ordinaire

J'utilise « ordinaire » dans le sens que lui donne J.- L. Schefer quand il parle de « l'homme ordinaire du cinéma ». Le projet de ce deuxième long métrage de Tala Hadid consiste en effet à proposer une plongée-découverte dans l'univers d'une famille amazighe appartenant à une tribu de la région de Telouet, sur la route d'Ouarzazate mais entretenant un grand commerce (au sens humain et marchand) avec Marrakech. Tigmi N'igran (La maison dans le champ) est le deuxième long métrage de Tala Hadid. Pour résumer sa démarche de cinéma, je rappelle qu'avec The narrow frame of midnight, elle avait obtenu le grand prix du festival national du film en 2015. Ce titre énigmatique, « The narrow frame of midnight », tantôt traduit par « la nuit entrouverte », tantôt par « le cadre étroit de minuit » et repris en arabe par « itarallail, le cadre de la nuit », est à l'image de son cinéma ; il n'est pas linéaire ; il se situe en effet aux antipodes du cinéma dominant puisque le récit qu'il nous propose est en même temps une réflexion visuelle sur le cinéma, sur la remise en question de la narration classique. Pour faire vite, c'est un cinéma de la pensée qui produit des concepts intellectuels à partir de concepts visuels…

Avec Tigmi N'igran, elle opte pour le « documentaire » avec une écriture plastique et visuelle qui lui donne une dimension de poème qui transcende les genres. Elle a choisi de capter des tranches de vie d'un village amazigh au fin fond du haut atlas marocain. Après une préparation de plus de cinq ans et des séjours continus de plusieurs mois auprès de cette famille humble du Maroc profond, le film est une symphonie visuelle, un geste d'empathie à l'égard d'une culture. Accompagnant la vie humble au rythme des saisons avec un point d'orgue le mariage de l'une des protagonistes du film. Le documentaire est en fait le récit de vie de deux sœurs Khadija et Fatim. C'est Khadija qui porte le récit puisqu'elle nous dit comment le mariage de sa sœur qui est son amie et sa confidente va constituer pour elle la fin de l'âge de l'enfance et

Le cinéaste qui va filmer une communauté se retrouve dans la position de l’anthropologue dans son rapport au terrain. Il est appelé à gérer les contraintes et les paramètres de ce que le professeur Hassan Rachik appelle « la situation ethnographique ».

On peut souligner dans ce sens que les problèmes posés par la production d’un film documentaire sont proches de ceux d’un texte anthropologique ; « Il s’agit d’évaluer la fiabilité d’un sens…un sens qui se veut interne au monde social et symbolique abordé ». Le contexte de réalisation étant déterminé par les conditions pratiques dans lesquelles se fait la rencontre, l’observation de la culture de l’autre. Les paramètres constitutifs de la situation ethnographique sont des facteurs tangibles :

Le contenu et la nature de la connaissance dépendent largement de la durée du séjour sur le terrain. Tala Hadid parle de « cinq ans de contact avec des séjours continus de deux à trois mois ».

L’étendue du terrain choisi : le film a limité son corpus et a bien délimité le terrain d’action : une famille au sein d’un village du haut Atlas

La langue des interlocuteurs : « Connaître la langue de l’autre n’est pas la panacée ; on peu apprendre la langue de l’autre pour le dominer ou l’administrer » (Hassan Rachik). Tala Hadid a fait intervenir des natifs et des gens du village ;

Le degré d’acceptation par les gens étudiés : si les premiers anthropologues de l’ère coloniale ont eu à se déguiser en juifs ou en musulmans comme stratagèmes pour gagner la confiance de l’autre, la cinéaste a eu à déployer d’autres manières aboutissant à des rapports sereins avec les villageois : Tala Hadid a ainsi mobilisé une équipe technique réduite et féminine (c’est elle-même qui filme et prend le son) ; cela n’a pas empêché des fondamentalistes zélés de la convoquer pour « éclaircissement ».

cinématographique » (page 6) ; Ahmed Assid pour sa part s'interroge si le cumul quantitatif, 170 films recensés entre juillet 1993 et juin2007, « autorise à imaginer un passage qualitatif du film amazigh vers le cinéma » ; Farid Zahi quant à lui propose comme première question qui s'impose celle de « la question du cinéma amazigh lui-même ». Hamid Tbatou constate d'emblée que le discours sur le film amazigh répond à « une prise de conscience sur la nécessité de montrer la différence »... Sans se lancer dans un vaste débat historique et épistémologique, et tout en intégrant les observations de fonds sur « la qualité de ses films » (A. Assid ; H. Tbatou), **je postule pour ma part l'existence d'un « cinéma amazigh » en reprenant à mon compte, pour défendre cette thèse, la définition que nous propose, le cinéaste et critique de cinéma Jean-Louis Comolli : « J'appelle cinéma, écrit-il, toutes les sortes d'images qui sont enregistrées cadrées et sont ensuite, toujours cadrées, montrées sur un écran, soit par projection, soit par diffusion (télévisions, tablettes, téléphones…) »** .Cette précision méthodologique me permet en outre, d'ouvrir le champ du cinéma amazigh pour y intégrer la prolifique production vidéo qui a démarré à l'orée des années1990 ; les films produits dans le cadre du fonds d'aide à la production cinématographique réalisés aussi bien par des cinéastes amazighophones : Abbazi, feu Mohamed Mernich, Benamraoui… que par d'autres réalisateurs non natifs (Kassari, Asli, Lagtaâ…

Je propose d travailler sur un documentaire montrant comment sur le plan esthétique le cinéma marocain s'enrichit de l'apport de l'ouverture sur un large pan de la culture marocaine, la culture amazighe. Il s'agit deTigmi N'igran (la maison dans les champs) de Tala Hadid ; c'est un documentaire long métrage de 2017 ; il est réalisé par une cinéaste de la nouvelle génération. C'est son deuxième long métrage.

Une première précision utile du point de vue de la recherche s'impose, le film est réalisé par une cinéaste non amazighophone. Cela ne manque pas de poser des questions méthodologiques.

remet en question un certain ordre établi. Cela s'exprime à travers la cinématographique marocaine. Pendant longtemps l'amazighité était dans le non-dit général ou réduite à une présence folklorique et caricaturale. Une scène du film Face à face (Abdelkader Lagtaâ, 2004) montrant l'héroïne et sa fille perdue dans une région du sud du Maroc et ne parvenant pas à communiquer avec les populations locales ne sachant pas parler amazigh. C'est toute l'errance du cinéma marocain coupé de son ancrage culturel qui est dite symboliquement dans cette scène.

L'ouverture sur l'amazighité est venue par une pression par le bas ; et grâce aux artistes pionniers qui ont investi le secteur de la production audiovisuelle créant une véritable révolution dans la circulation de la culture amazighe.

On assiste alors à une reconfiguration de la carte cinématographique avec de nouveaux pôles, Agadir au départ pour la production vidéo et Nador de plus en plus pour le cinéma. Cela entraine deux conséquences majeures pour l'ensemble du cinéma marocain :

- Elargir l'horizon esthétique
- Enrichir le référent culturel

Un préalable cependant ; il s'agit de s'interroger sur l'existence même du cinéma amazigh. Si nous partons du postulat que le cinéma est constitutif de l'identité culturelle amazighe, se pose alors la question de l'identité de ce cinéma : le cinéma de l'identité ne peut faire l'économie de l'identité du cinéma. Certains observateurs parlent de films amazighs en attendant un « vrai cinéma amazigh ». C'est une attitude de prudence exagérée que je ne partage pas ; elle est dictée par une certaine idéologie de la « qualité » qu'on ne voit pas opérer à l'égard des autres productions non amazighes. Si je me réfère aux travaux du colloque organisé par l'IRCAM en juin 2007, je suis frappé par la similitude des interrogations abordées par les différents chercheurs. Ibrahim Hassnaoui parle de la nécessité « de l'élaboration d'un « projet

Amazighité et cinéma
Horizon esthétique et dimension symbolique

Mohammed Bakrim

Je dédie cette contribution au Professeur Mohamed Chafiq, l'éclaireur fraternel ; celui qui nous a appris à voir, à lire les signes de notre appartenance ; à être nous-mêmes. J'ai eu le bonheur de le rencontrer chez lui où il m'accueillit dans la grande tradition de l'hospitalité amazighe-quelque chose de plus fort que la fraternité. Le maître, le guide de notre généalogie de notre culture ; il me demande d'emblée « Tu es de quelle région ? Tafingoult, province de Taroudannt ». « Quelle est la signification de Tafingoult ? » me demanda-t-il non sans malice. Il aime interroger les évidences pour leur restituer leur historicité. « La prochaine fois je veux que tu viennes avec le sens et l'étymologie de Tafingoult ». Il m'expliqua alors avec brio que la structure linguistique est une coupe géologique, et il donne une illustration avec le syntagme : « La source de Ain aghbalou » : le même signifié, trois signifiants qui renvoient dans l'ordre inversé aux couches linguistiques qui font le socle des langues au Maroc. « Merci maître ; tanmirt dada ! »

Aborder la question des traces de l'amazighité dans la culture marocaine est une étape dans le long processus de la sortie de la violence symbolique : je rappelle ici que la violence symbolique c'est quand les dominés, une culture dominée, reproduisent ce que les dominants produisent comme valeurs comme discours à leur égard. En d'autres termes l'irruption de l'amazighité dans le champ de la production symbolique sonne le glas du temps idéologique puisqu'elle

فهرس المحتويات

احتضنت مُكونـات الثقافـةِ المغربيـةِ المتنوعـةِ بعضَهـا البعـض عـلى مـرّ العصـور، واسـتمرّت في الوجـودِ والتَّعَايُـشِ جَنْبـا إلى جَنْـبٍ بِفَضـلِ حَـرَكَاتِ الأخْـذ والعَطَـاء. وتعمَّقَـت صُـورُ هـذا التّواصـلِ أكـثرَ مـع التحـوّلاتِ والتغـيّراتِ التـي مَسّـت الحقـلَ الثقـافي المغـربي خـلال العقـودِ الأخِـيرةِ، وخاصَّـة مـع تنامـي الوعـيِ بِضَرورة إدمـاج المـوروثِ الثقـافي الأمازيغـي، باعتبـاره مكوِّنـا أساسِـيا في فسيفسـاء الإنتـاج الثقـافي بِالمغـرب. فـكان ذلـك محفِّـزا للمبدعـينَ والأدبـاءِ والفنّانـينَ في مختلـفِ المجـالات عـلى تجـاوُزِ صيـغِ التّعاطـي الرّسـمي والفولكلـوري مـع الأشـكال التّعبيريّـة لهـذا المكـوّن، والارتقـاء بـه إلى مُسـتوى الانفتـاح. وكُلّ ذلـك عـن طريـق الاسـتثمارِ في البحـثِ عـن آليـاتٍ أصيلـةٍ معـبّرةٍ عـن الانشـغال الإبداعـي العـامّ، وأيضـا مـن أجـل إبـرازِ فعاليـةِ هـذا التنـوّعِ في تأسـيسِ وعـيٍ جديـدٍ بالهُويّـة المغربيـة.

ⵜⵓⵖⴰ ⵍⴱⴷⴰ, ⵎⵓⵏⵏ ⵉⴼⵔⴷⵉⵙⵏ ⵏ ⵜⴷⵍⵙⴰ ⵜⴰⵎⵖⵔⵉⴱⵉⵜ ⵜⴰⵎⵢⴰⵏⴰⵡⵜ, ⵥⵥⵉⵎⵏ ⴷⴷⵔⵏ ⴰⴽⴷ ⵡⴰⵢⴰⵡⵢⴰ ⴽⵙⵙⵉⵏ ⵜⵜⵓⵛⵛⵏ ⵊⴰⵔⴰⵙⵏ. ⵉⵏⴼⵍ ⵢⵉⴳⵔ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⵖⵔⵉⴱⵉ ⴳ ⵜⵙⵓⵜⵉⵏ ⵜⵉⵏⴳⴳⵓⵔⴰ, ⵉⵍⵍⴰ ⵡⴰⵟⵟⴰⵚⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵙ ⵡⴰⵢⴷⴰ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴱⵍⵍⵉ ⵏⵜⵜⴰ ⴷ ⵢⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⴼⵔⴷⵉⵙ ⴰⴷⵙⵍⴰⵏ ⴳ ⵜⵢⴰⴼⵓⵜ ⵜⴰⴷⵍⵙⴰⵏⵜ ⴷⵉ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ. ⵎⴰⵏⴰⵢⴰ, ⵉⵙⵙⵓⵍⵍⵖ ⵜⵉⵡⵍⴰⴼⵉⵏ ⴰⴷ ⵏ ⵓⵎⵢⴰⵡⴰⴹ ⵓⴳⴰⵔ, ⵉⵙⵔⵥⴱ ⵉⵎⵙⵏⴼⵍⵓⵍⵏ ⴷ ⵉⵎⴰⵔⴰⵜⵏ ⴷ ⵉⵏⴰⵣⵓⵕⵏ ⴷⵉ ⵎⴰⵕⵕⴰ ⵉⴳⵔⴰⵏ, ⵃⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⵙⴱⵓⵖⵍⵓⵏ ⵜⵉⴱⵔⵉⴷⵉⵏ ⵏ ⵓⵙⵎⵏⵉⴷ ⵏ ⵜⵍⵖⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⵙⵙⵉⵏⵉⵜⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵖⵔ ⵓⵙⵡⵉⵔ ⵏ ⵓⵏⵓⵕⵣⵎ, ⵣⵔⵉⵏ ⵜⵉⴱⵔⵉⴷⵉⵏ ⵏ ⵓⵙⵎⵏⵉⴷ ⵜⵉⵎⴰⴷⴷⵓⴷⵉⵏ ⵜⵉⴼⵓⵍⴽⵍⵓⵕⵉⵏ. ⵎⴰⵕⵕⴰ ⵎⴰⵏⴰⵢⴰ, ⵉⵣⵎⵎⴰⵔ ⴰⴷ ⵉⵜⵜⵡⴰⴳⴳ ⵙ ⵓⵙⵖⵍⵍⴰ ⴳ ⵓⵔⵣⵣⵓ ⵏ ⵉⵎⴰⵙⵙⵏ ⵉⵣⵖⵓⵕⴰⵏⵏ ⵉⵙⴰⵡⴰⵍⵏ ⴳⴼ ⵓⵎⵏⵓⵙ ⴰⵎⵙⵏⴼⵍⵓⵍ ⴰⵎⴰⵜⴰⵢ. ⵎⴰⵎⵛ ⵉⵣⵎⵎⴰⵔ ⴰⴷ ⵉⵚⴽⵓ ⵢⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⴷ ⴰⵎⴰⵢⵏⵓ ⵙ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⵖⵔⵉⴱⵉⵜ.

44 درهم